نين السرو

ت الآخر الأرمني في الرواية العربية)

فخري

أنين السّرو

(تجلّيات الآخر الأرمنيّ في الأدب العربيّ)

* سلسلة الدراسات الأدبية والتاريخية - 3 -
* أنين السّرو (تجلّيات الآخر الأرمنيّ في الأدب العربيّ)
* تأليف : أسعد فخري

* الطبعة الأولى 1995
الناشر: * **دار الحوار للنشر والتوزيع**
اللاذقية - ص.ب: 1018 - هاتف: 422339 - سورية
* **نادي الشبيبة السورية - اللجنة الثقافية**
حلب - ص.ب: 3699 - سورية
* تصميم الغلاف: الفنان اردو هامبارتسوميان

أنين السّرو

(تجلّيات الآخر الأرمنيّ في الأدب العربيّ)

دراسة نقدية

أسعد فخري

إهـــــداء ...

إلى

أمي وأبي وشعار .....

أسعد

« مقدمة »

أن تختار التصدّي لموضوع أو فكرة بالفحص أو الدراسة.

في أيامنا هذه، غير العادية، عليك أن تستعدّ وتبادر، وتدقق كل أدواتك فليس بالحبر وحده – وما أرخص الحبر – تبني عالماً من عوالم الرؤيا، وفضاء يتسع بكل خطابك، أو على الأقل تلامس مكامن الخلق والإبداع لتستجيب لفيض دفق هدّار، أو تستبد بدنيا من الغواية – لا أحلى – والكتابة غواية مثلها مثل الخبز للجائع، والمرأة للرجل، ولغة الله للإقناع، والماء للصخر يتفجّر منه ولا يختلط بغباره، فيعطيه صفاءه، بدل لون الطين العكر، ويلازمه أليفاً بارداً ليغفو ويركد، ويصهل بعد كل ذلك فوق صلابته متوهجاً في تدفاقه. من هنا

يلحّ أسعد فخري على موضوعته، ويستصفي أجمل ما عرفه لغة، وأحلى ما خبره توصيفاً، ليقول كلمة توخّاها «حاقّة» رآها تعبيراً عن رحلته في مفازة نخل وبراءة نسميها رحلة الباحث في مسالك سرية، ومسامّ، وعصب، ودم تورّد جوريتين في هذا الوجه، الوجه الحزين، الأليف، المتفائل، الصابر، الغابر، والباقي شاهداً، وجه الأرمني بمعالمه، وصورته التي لازمت الذاكرة العربية – حصراً – فكونته كما شاءت لها أدواتها الفنية وخياراتها المتاحة وذاكرتها التي فاضت بدفق آسر.

تلك الصورة التي كانت حميمة مع الذاكرة، فاختارت الذبح على الخنوع، والموت على الذل، والإيمان على الوثنية، والإنسان على الذئب، والصحوة على النوم، والله على الحجر، والحرف على الوهم، وما قبلت أن تساوم على نبض الإنسان والقلب مهما كان.

فكلما ذُكِرتْ «أرمينيا» امتدّ بساط من اللون في ساحة البال، ونأى سرب من اللقالق والغرانيق، وهفت نفس إلى مجد غبر، وجيرة ما زالت في الوجدان رفّ عصافير.

يوم كانت الدنيا بستان هشام... وما هشام؟!

والأيام تمرّ بسلام وأمان هاجع كسرب من الكراكي... في بحيرة وان.

وها نحن اليوم.. تجمعنا محنة واحدة، وعاصفة واحدة، ويلمّ شملنا ألم واحد، يعلن عن نفسه للكل، كل من غابوا وقالوا نلتقي. وقد يجمعنا ربما يجمعنا جنون مشترك، وولع مشترك، وهيام مشترك بـ..ذلك العشق عشق «الحرية» كما نراها في جنون وليم سارويان أو

خليل حاوي، أو البسطامي في شطحاته وابن الفارض في خمرته الإلهية، وهل يمكن أن تكون غزليات « سيفاك » سوى توأم الروح لنزار قباني.

إنه الشعر المرّ الواحد..

والفرح الغائب الواحد..

والقلب النابض الواحد..

والعصب الحساس الواحد..

والرأس المتطلع إلى الحلم الواحد

الخبز

والحرية

والوطن

بينما العدو المشترك الواحد، يختبيء مع خناجره وكلابه، بانتظار الظبية الوحيدة في سهول روحنا.. «الحرية» محبوبتنا جميعاً وصديقة شعبنا وكل الشعوب الحية.

وأسعد فخري – مشكوراً – أراد أن يعيد ما رسمته أقلامنا العربية لصورة «الأرمني » في نثرنا، مبتدئاً بالجرح المشترك، والفرح المشترك، والعيوب المشتركة، كما الإنسان في كل حالاته، مرتئياً في خطابه التوثيق، بتقليب المواجع، وفتق الجروح، لشفاء أو تذكير، أو تحذير من القادم، وهو في أطروحته يلتقط الحارّ والحريف، والناجع ليقول ما يريد قوله دون أن يعدل عن موضوعيته، ونهجه الذي أراد أن يكون صادقاً وذاك أبلغ الجهد.

وبعدُ.. هل يمكن أن يعرف معنى الألم غير من قاساه؟ وهل يمكن لغير الحزين أن يدرك مبلغ عمق الحزن؟! وهل لغير الغيم أن يعرف مرقد البذر تحت لحاف التراب؟! رغم المنهج الصارم الذي يمكن أن تفترضه عادة خطة البحث أو الدراسة.

ستسمع حتماً نبض قلب خفّاق بين السطور.

وستشم بالتأكيد دماً بدل الحبر.

وستلمس أرضاً بدل التضاريس.. أرضاً تكونت

وجرت فيها الأنهار فراتاً عذبة..

فأحيت بشراً وشجراً ومدناً عامرة.

ثم سالت فيها الدماء فعمدتها..

حتى باتت عصية على الفناء..

وهل أروع من قول فرانز ويرفل في روايته «الأيام الأربعون لجبل موسى » حين يرى «أن عيون الأرمني واسعة بسبب ألف عام من الرعب » وأيّ رعب هذا ؟!!

من هنا تأتي أهمية مثل هذا العمل، وما أشد الحاجة إلى مثله ليسدّ نقصاً في مكتبتنا العربية، لأنّ فيه استمراراً لجهود كل من قاموا مخلصين لإغناء مكتبتنا ليس العربية وإنما الإنسانية خاصة وقد تحوّل العالم اليوم إلى منزل صغير، فاسد الهواء، يزدحم بنزلائه الذين يحاولون الوقوف على رؤوس أصابعهم بحثاً عن نسمة من الهواء الصافي لكي يستمروا في الحياة.

تلك هي فضيلة جهد أسعد فخري.

لرسم تلك الصورة.. صورة الوجه الأرمني.. يهدهده أنين السرو الحزين وهو يشهر أبره في وجه الريح.. وعتمة الليل الذاهل...

ابراهيم الخليل
الرقة 1995

مدخل:

لم يلتفت «المشهد النقدي العربي»[1] قديمه وحديثه، عبر آلية اشتغاله وتباين مناهجه، إلى مداخلة «الآخر الأقواميّ» في النصوص الإبداعية التي تعرّض لها، مؤثراً الاهتمام بالنّصّ وتجلّياته العربية.

ونقصد في هذا المقام «بالآخر الأقوامي». الشخصية غير العربية التي تتوضّع في الأعمال الأدبية من قصة قصيرة، وشعر، ورواية، ومسرحية. إذ سنحاول عبر هذا البحث النقدي تلّمس «الآخر الأقوامي» لصورة الأرمني في الأدب العربي عبر نماذج مختارة، رأينا فيها المعادل الذي، سيمكّننا من رسم صورة موضوعية لشخصية الآخر الأرمني في هذا الأدب.

إن أهم السمات التي تميز الشخصية الأرمنية عن غيرها، من الشخصيات الأقوامية، ذلك التجلّي التاريخي الذي أحيط بها. فلقد استأثرت باهتمام الكثير من المؤلفات التاريخية[2] التي أفصحت عن العلاقة العميقة التي تربط الأرمن بالعرب، مؤكداً وشائج المحبة والتعاطف فيما بينهم.

أما السمة الأخرى، لهذا التميّز الأرمني، حسب ما نرى، فهي أن الأرمن لم يعيشوا حالة صراع مع العرب عبر التاريخ، تتعلّق، بحقوق لهم بأرض عربية، أو احتكاك ومساس على حدود، مفترضة أو طبيعية .

لكن شتّان، بين حكاية التاريخ. وحكاية الأدب، فالتاريخ، قصة وواقعة مدونتان ضمن حدود يرسمها المدون، أما الأدب في هذا الإطار، فإنه التجلّي الذي لا مناص ولا فكاك من إطلاقيته وحريته. وصورة الأرمني في أدبنا العربي حديثة العهد، إذا ما استثنينا من هذا الاعتقاد، قضية لافته وجديرة بالاهتمام مفادها أن الأرمن، احتلوا حيّز إحدى مقامات «بديع الزمان الهمذاني»[3] (المقامة الأرمنية)[4]. منذ ما يزيد عن ألف السنة. وبتقديرنا أن هذه المسألة، لها أهمّيتها التاريخية والأدبية، في استشراف كينونة الشخصية الأرمنية في الأدب العربي تاريخياً. لكنّ المسألة، لا تنتهي عند هذا الحد، بل تسهب توضّعات الشخصية الأرمنية وتناثرها في أدبنا العربي، متجاوزة حقبة أخرى، لتحتلّ كذلك، حيّزاً هاماً في أدب «جرجي زيدان[5] وعلي الجارم[6] ونجيب الكيلاني[7]، وكذلك سعيد جودة السحار[8]، ومحمد فريد أبو حديد»[9]، وغيرهم.

وإذا كان لهذا التنوّع من دلالة، فإنه يشير إلى تعبير نافر، يحدّد ويرسم السياق التطوّريّ والتاريخي، لاندماجيّتها، في أدبنا العربي، الذي يظلّ شاهداً، حقيقيّاً ومصداقياً لعصره.

بقيت الشخصية الأرمنية قلقة وعائمة في أدبنا، إلى أن استقرّت بنمو، مولّف، من داخلها، في الأعمال الأدبية التي تلت، حقبة «جرجي زيدان » ومردّ ذلك بتقديرنا، يعود إلى أن الشخصية الأرمنية، باتت تفرض وجودها في المحيط، الذي ينهل الكاتب العربي منه موضوعاته. إذ تنوّعت وقائع أحداثها، وتزامن وجودها متساوقاً مع الصراعات في المنطقة العربية وكذلك الشرخ الهائل، ما بين الشرق والغرب، وتداعي الكثير من القيم، والنواظم الاجتماعية والسياسية، وهذا ما ساهم في دفعها إلى احتلال موقع متميّزٍ في التلوينات الأقوامية لأدبنا العربي.

ولكي نذهب إلى تحديد القيمة، الفنية والأدبية للشخصية الأرمنية في أدبنا، آثرنا أن ننوّه إلى مرتكز أساس يرسم مفهوميتنا لبنية تلك الشخصية في أدبنا.

وإذا كان لابدّ لنا من أن نحدّد الأبعاد الرئيسة، لنشوء تلك الشخصية في أدبنا، فقد أصبح لزاماً علينا، سبر مكانتها التاريخية بإيجاز، هذا أولاً، ومن ثم استنطاق مكوّناتها الإنسانية، كشرط لبلوغ أفق تولج الأدب، كشخصية ذات أبعاد فنيّة وإبداعية وإنسانية ثانياً.

1- الشخصية الأرمنية وتجلّياتها التاريخية :

إن اللافت، والمستوقف. هو ما يكوّنه القارىء المتأنّي للتاريخ الأرمني الذي صفعته الحروب والمطاحنات، وظلله التقاسم والاحتلال، وداهمته الغزوات من كل صوب، إذ لم يكن أمام الامبراطوريات (البيزنطية أو الساسانية أو الميدية أو الرومانية) إلا أن تحتلّ أرمينيا، كهدف أوّليّ، يحقّق الشرط «الاستراتيجي» للحرب ومن ثم تقوم تلك الامبراطوريات، بغزو بعضها البعض، كمرحلة ثانية لتحقيق أغراضها في السيادة والسيطرة.

ومن المفارقات الهامة، التي يلقيها التاريخ المكتوب للأرمن بين يدي قارئه، لوحة الاحتلالات والتقاسم والإبادة المريعة. فمنذ /610/ ق. م، وحتى /1923/ م[10]، يحيا الشعب الأرمني هلعاً مثلّثاً مرعباً، وخائفاً أيضاً يلفّه السواد من جهة ومن الأخرى الدم المراق، احتلالات دائمة ومستمرة، تقاسم ورسم حدود دائم، إبادة وصلت إلى حدود (الذبح والقتل الجماعي)[11]. إنه مثلث اللعنة الذي داهم هذه الأمة، وترك بصماته وآثاره المريرة على أفرادها، لقد كانت ذروة هذا الشريط المأساوي، المذابح التي قام بها الأتراك بمراحلها الثلاث منذ / 1894/ م وحتى /1923/ م وهي:

1- مرحلة السلطان عبد الحميد (الامبراطورية العثمانية) من 1894 -1909م

2- مرحلة الأتراك الشباب (جمعية الاتحاد والترقي) 24 نيسان 1915م

3- مرحلة تركيا الكمالية. بدءاً من عام /1919/ حتى عام /1923/ م[12]

لقد تناقلت أجيال الأرمن هذا الإرث، الملعون وأعادت صياغة أحداثه عبر حقب وأجيال، في ذاكرة لا تنضب، ألماً وحباً لوطنهم أرمينيا، إنه الإرث الذي يرتديه الأرمن لبوساً لهم، في حلّهم وترحالهم، جماعات وأفراداً، إلى أن غدا لهم سلوكاً، يتناقلونه بالطبع والطبيعة، وكذلك أصبح لهم سمة وإشارات نافرة لحيواتهم.

2- الأبعاد الإنسانية للشخصية الأرمنية وشروط الأدب:

ربما يكون البعد المأساوي، الذي طغى على الشخصية الأرمنية، في إطارها الاجتماعي عبر أمكنتها المختلفة. قد ساهم في منحها أفقاً، تفاوتت ملامحه، من مجتمع إلى آخر من تلك البقاع التي تشتّتت فيها تلك الجموع الأرمنية بعد المذابح المريعة بمراحلها الثلاث التي سبق ذكرها، مما جعلها شخصية جذّابة، تحمل في طيّاتها ومضامينها حيازات وملكات دفعت الكثير من المؤلفات الروائية والقصصية إلى استقطابها عبر محاور مختلفة، وكذلك لتمتّع هذه الشخصية، بأبعاد وتقاطعات «سيكولوجية» جعلت لها سلوكاً مختلفاً إلى حدّ بعيد، تميز بالقلق والتعويض عن شيء مفتقد تعددت صور التعبير عنه عبر توليفات وإشارات بارزة. مما جعل لها خصوصية في سياقها ضمن أدبنا العربي. وهذا ما جعلها أيضاً شخصية ذات بعد تاريخي، اجتماعي، أدبي، احتلت من خلاله الأفق الاندماجي، لتصبح جزءاً من السياق التاريخي للعرب، وكذلك كشخصية اجتماعية، ساهمت ضمن الحيّز الذي شغلته في التعبير عن نفسها، وهذان بتقديرنا السببان الأساسيان اللذان جعلا منها شخصية ذات أبعاد إنسانية، احتلت موقعاً متميزاً في أدبنا العربي. إذ تنوعت صورها، وتجلت وقائع سلوكها وحيواتها بتنوع سياق الأعمال الأدبية التي توضّعت فيها، كشخصية لها حضورها المختلف محقّقة بذلك ارتقاءً نوعياً، أدخلها لعبة الصياغة والتوليف الفني والإبداعي لأدبنا العربي.

نعتقد أن ثمة إجرائية لابد من القيام بها نتقصّى من خلالها بنية الشخصية الأرمنية، قبل مداخلة النصوص الإبداعية التي احتلت فيها تلك الشخصية حيزاً، وذلك رغبة في تحقيق الشروط الموضوعية لتحليلها ورسم الصورة النابضة لها.

- بنية الشخصية الأرمنية:

إن البنى التي قامت عليها الشخصية الأرمنية في أدبنا العربي، تميزت بتعّدد صورها ومشاهدها، وكذلك تنوّع مناظير الرؤية فيها، ومردّ ذلك يعود، إلى أن هذه الشخصية تماهت في المأساوي الذي تحياه، بصورة شديدة الالتحام والتماسك، حيث كانت المذابح والتهجير والقتل والتشريد والغربة، هاجساً ملازماً لصورة الأرمني، يرافقه في الحل والترحال. ويرتقي به إلى إقامة تجليات عفوية في السلوك الذي يسوقه نحو منصة الأدب وشروط استقطاب الكتابة عنه. إن أهم الملامح التي استوقفتنا في بنية الشخصية الأرمنية، ملكات عديدة آثرنا تسميتها

«بالمستويات » وهي تفكيك أولي وشامل لبنية الشخصية وتناثرها في أدبنا العربي، إذ يحقق هذا التفكيك من منظورنا التحليلي غرضاً أساسياً لتحميصها ورؤيتها من جوانب مختلفة للكشف عن ماهيتها الفنية كشخصية ذات أبعادٍ وآفاق إنسانية.

وبتقديرنا أن سياق المستويات القادم، سيأخذ شكله النهائي من خلال تحليل النصوص التي آثرنا اختيارهاعن غيرها، ليشكل بالتالي مشهداً لصورة الأرمني في أدبنا، إنّ التصنيف الأولي لسياق «المستويات» يرسم حسب اعتقادنا ملامح وحدوداً، تفصل بين ما هو سياقي يعتمد على وقائع وأحداث ومجريات، وبين ما ندعوه «طغيان التداعي الحنيني » في سلوك الشخصية الأرمنية التأملي ولكي نوضح اعتقادنا في هذه المقاربة، لابد أن نسوق المستويات أولاً.

1- «المستويات»:

1- المستوى السياسيّ

2- المستوى الاندماجيّ

3- المستوى المهنيّ

4- المستوى السلبيّ

5- المستوى الأقواميّ «ثنائية أقوامية».

إنّ منظورنا التحليلي لتلك المستويات الخمسة، يصوغ حسب تقديرنا الشكل الاجتماعي والسياسي للشخصية الأرمنية ويقدمها أنموذجاً متوازناً إلى حد بعيد مع المحيط الذي استجدّ في حياتها بعد فقدان الوطن الأم «أرمينيا».

أما الملمح الآخر في بنية الشخصية الأرمنية فهو ما دعوناه «بالتداعي الحنيني »، إذ رغبنا رؤيته من جانب يخالف «المستويات» إلى حد التباين بدافع إقامة شكل إجرائي يفكك الشخصية إلى نحوين، كان التداعي الحنيني نحوها الآخر تحقيقاً لما يسوق لنا آلية التأمل الإنساني، لهذا الجانب الهام، والهام جدّاً في إطار فحص وتحليل الجانب المختفي للشخصية الأرمنية.

2- «طغيان التداعي الحنيني»

إن أبرز المرتكزات في التداعي الحنيني ، تكالبت محورياً على النقاط والإضاءات التالي :

1- التداعي والاستذكار «حنينية أرمنية»

2- التداعي والاستذكار «حنينية عربيّة »

3- ثنائية العشق والاسقاط.

4- النسق العصابي.

5- النسق التعويضي.

ربما يكون الشكل البانورامي، لهذه المرتكزات، معادلاً جديداً، لكنه حسب ما نعتقد يظل محدّداً وخاضعاً لجملة من المعايير الإنسانية التي تجعل من مقاربته، وتساوقه، لحظة تناغم، تتجاوز فيه المضامين لترسم صورة نضرة وشفيفة لهواجس الشخصية الأرمنية، وخطوات ارتقائها إلى أفق يرسم بالكلمات، هاجساً ملحاحاً يضغط على الأعصاب كي تستفيق. لكن وقبل أن نبادر لفحص المعايير التي أسلفنا ذكرها على النصوص الأدبية التي اخترناها، لابد من وقفة سريعة نتلمس فيها آلية التعامل مع هذه الشخصية وملامح رسومها ومشاهدها في أدبنا العربي.

– رؤية الأدب العربي وصورة الآخر الأرمني:

حينما تكون الكتابة عن «الآخر» سياقاً محورياً كان أم طارئاً، فلابد من مناظير ورؤى، لهذا المؤلف أو ذاك، أو لهذا الأدب أو ذاك.؟ ونعتقد بأن آلية اشتغال الأدب على «الآخر الأقوامي» مسألة فيها من الصعوبة الكثير، إذ لابد من استلهام هذا الآخر، واكتشاف مقوّماته، طبائعه وسلوكه، بل لابد من تقمّصه وصياغته من جديد، ضمن رؤى كاشفة، تحقق شرطاً فنياً وإبداعياً، يحفظ سياق الكتابة من الاقحام والزائد، أو بمعنى آخر، تلمس المتناغم في السياق الإبداعي نحو هذا الآخر الذي يختلف في الكثير من جوانب حياته وتطلعاته. إذ تبدأ من هذه النقطة بالذات، حكاية المعايير الفنية والجمالية، وسياق اشتغال الأدب العربي على إيقاع الشخصية الأرمنية وتواترها في النصوص التي آثرنا الاشتغال عليها. لقد تعرضت الكثير من الأعمال الأدبية لصورة الأرمني، وتوضعت تلك الصورة في أعمال مختلفة، حيث احتلّت في البعض منها حيزاً محورياً ورئيساً، وفي البعض الآخر كانت عابرة، بل طارئة – إن صح التعبير – لكنها لم تفقد توازنها المنسجم في أن تكون مؤشّراً للآخر الأقوامي.

كذلك اختلفت رؤية النصوص لتلك الشخصية وتباينت في استلهامها وتقمّص فعلها السياقي كشخصية ذات أبعاد إنسانية وكذلك تبيّن مفارقاتها الواقعية والأدبية.

ولكي لا نستبق المعايير في آلية اشتغالها ومقاربتها على النصوص، سنحاول إقامة التحليل على المستويات.

الهوامش:

1- نستثني من هذا الحكم دراستان:

- الأولى: للدكتور نعيم اليافي في كتابه: مجازر الأرمن - دار الحوار 1992

- الثانية: للأستاذ نجم الدين السمان: مجلة دراسات اشتراكية ص 87 العدد /96/ 1989 ص / 118/

2- للتوسّع في معرفة المؤلفات التاريخية التي استأثرها سياق الأرمن التاريخي، يمكن العودة إلى كتاب «الأرمن عبر التاريخ» المؤلف مروان مدور- منشورات دار نوبل - سوريا ط2 ص - 615- 616

3- مقامات بديع الهمذاني- دار الآفاق، بيروت - 1982 ط1

4- المصدر السابق ص /259/

5- سلسلة روايات تاريخ الإسلام- المكتبة الأدبية - بيروت - شجرة الدر - عروس فرغانة - الانقلاب العثماني.

6- رواية غادة رشيد

7- رواية طلائع الفجر

8- رواية قلعة الأبطال

9- كتاب مع الزمان «قصة بدر الدين بيليك.»

10- للتوسع، يمكن العودة إلى الأرمن عبر التاريخ - مروان المدور

11- مذكرات فائز الغصين

12- مجازر الأرمن - د نعيم اليافي ص /21/

القسم الأول

المستويات

1- المستوى السياسي:

= النصوص المختارة =

1- مدارات الشرق «بنات نعش» رواية نبيل سليمان.

2- رياح الشمال «سوق الصغير- 1917» رواية من جزأين - نهاد سيريس .

3- بيت الخلد - رواية وليد إخلاصي .

4- بائع التماثيل - قصة قصيرة، لفاتح المدرس.

لعل القاسم المشترك في هذا المستوى ذلك التناوب الشفيف في التمظهر، بين شخصيتين معروفتين وبارزتين هما: «أرتين مادويان وبير شدرفيان » حيث ثابرتا على ظهور، أقرب ما يكون إلى تجليات تصويرية أحياناً، وتسجيلية أحياناً أخرى.لقد استأثرت «رياح الشمال- بجزأيها» الاشتغال على شخصية «أرتين مادويان» وانفردتا في السرد والتداعي «بيت الخلد» «وبائع التماثيل» على حين استلهمت مدارات نبيل سليمان «بنات نعش»، حكمة المقاربة بين الضياع العربي، والمغامرة الأرمنية، وبتقديرنا أن لهذا الأفق المتباين، شريط ملون تناغمت فيه ثنائية السياسة والتاريخ معاً.

إن التاريخ الذي حفلت به شخصية «آرتين مادويان» في الواقع، لم يجد له موقع قدم في رواية«رياح الشمال بجزأيها» إلا في إطار إبرازه كشخصية سياسية وقياديّة في حزب تقدمي . «تكتّف صالح اتقاء للبرد وهو ينظر في وجه آرتين، الذي كان قد انتهى من كتابة الجواب للتو، فأعطاه لصالح ثم تكلم بعربية مكسرة جداً:

إنني أراك لأول مرة، ما اسمك؟

- صالح

- ماذا تعمل يا صالح؟ هل تعمل شيئاً؟.

- قبل الحرب كنت عامل نسيج، أما الآن فأنا حطّاب.

- م. م. م... هذا جيد، إنك عامل، هل تعلم ماذا يعني الأول من أيار؟

- لا يا سيد آرتين... لا أعرف.

- سوف تعرف فيما بعد[1].

لكن المفارقة التي نجحت فيها الرواية، هي التصوير الدقيق للمرحلة السرية التي عاشها هكذا حزب تقدمي. وكذلك للسلوك الأوامري، إذ كيف ينتسب صالح إلى حزب شيوعي دون أن يعرف ما الذي يعنيه الأول من أيار ؟!..

لكن يبقى الحوار بين صالح وآرتين حواراً تسجيلياً في سياقه الفني والجمالي لكونه جزءاً من العمل الروائي، لكن الإشارات فيه تكاد تكون ذات اتجاه واحد من خلال المشاركة الأرمنية في الفعل السياسي. وهذا بتقديرنا، توصيل جميل ينسجم وبنية الشخصية الأرمنية في رياح الشمال. لكنه في الحقيقة توصيل، اكتفى بإبراز الشكل التقريري لتلك الشخصية، عازفاً عن الغوص في مضامينها.

وبالرغم من إسهاب السرد الروائي في إبراز سياق مطاردة آرتين، لكنها (أي رياح الشمال) حسب ما نعتقد لم تستطيع الوصول إلى أعماق تلك «الشخصية السياسية»[2] والتي كان لها الأثر الهام في المسرح السياسي العربي، إبان تلك الفترة الحرجة، إذ بقي «مادويان» في النسق العام للرواية ، ضحية لإضاءات فوتغرافية صرفه في سياق روائي تاريخي اختلطت فيه المداليل والاستنتاجات.

وقد حاولت رياح الشمال[3] أن تدفع بشخصية «آرتين مادويان» إلى نحوِ أكثر أهمية من خلال الإشارات السردية المركبة، عبر البحث عنه وهروبه إلى بيروت ولقائه مع عبد الجليل، والأستاذ خليل، لكنها بقيت مثل الذي يغمد سيفه بالماء. «في المساء جاء آرتين... كانت مفاجأة فعلاً قبّل بعضهم بعضاً وتعانقوا. كيف هي سانتوس؟ ماذا تفعل زينب؟ كنا ننتظركم منذ زمن بعيد، الطريق غير مأمون والبريد مقطوع! لقد أصبحت أكثر رشاقة يا آرتين. فقال آرتين الذي نحل كثيراً: حقاً العمل كثير والطعام قليل. هيا فالأستاذ خليل في انتظاركما! خرجا يتبعان آرتين عن بعد. الاحتياط واجب»[4]. وبتقديرنا أن السرد الذي هيمن على «سوق الصغير» قد تطور إلى نحوِ أكثر تجلياً وأكثر عمقاً ونفاذاً في (1917) لكنه أبقى من وجهة نظرنا على شخصيتي «آرتين، وسانتوس» كصورتين بلا إيقاع لمشاركة الآخر الأرمني في فترة تاريخية اتسمت بالنهوض الوطني، ومقاومة الاحتلالات والبحث عن منافذ للاستقلال، شخصيتان للآخر الذي لم يتناظر وسياق فعله كوقائع وأحداث وشواهد. حيث لم تبدُ لنا أية محاولة من الروائي، لجعل النسق السياسي والتاريخي في رواية «رياح الشمال بجزأيها» وآلية تمظهر الشخصيات فيها متوازناً وفعلها الذي رسمه التاريخ المدّون والشفاهي للروائي.

عند وليد إخلاصي في «بيت الخلد»، تختلف الموازين والمعايير بل ينحو السياق الروائي في هذا العمل إلى أفق مغاير، يتجلى فيه «الشيخ بيير» كمعادل للآخر الأرمني

ضمن إطار المستوى السياسي متناثراً في ذاكرة «أكثم الحلبي» وكذلك كظل يأنس إليه هذا الأخير، الذي غادر قريته، صوب المدينة. مطروداً أو هارباً، فالأمر سيّان. علاقته «بالشيخ بير» كانت تصنعها في كل مرة، الأحداث وفقدان النبراس الذي يلجأ إليه أكثم في غربته وضياعه «ظهر الشيخ بير ليجعلني أفكر بالتغيير، وفي كل الأحوال كانت ذكرياتي عن القرية تفقد بريقها يوماً بعد يوم»[5].

بالتأكيد، لم يكن (الشيخ بيير) شيئاً عابراً في حياة أكثم السياسية وتلهفه لاكتشاف الأدوات الفكرية التي يصبح فيها حصول التغير ممكناً، لقد تغير أكثم بعد أن اكتشفت أدوات التغيير على يدي الشيخ العجوز لكنه في النهاية لم يستطع، والشيخ أيضاً على تغيير شيءٍ في الواقع الذي كان صخرة هائلة تجثم فوق الصدور.

«الشيخ بيير. ذلك العجوز الجميل الذي وقع في غرام النضال وتعلق بحياة الحزب فأعطاه حياته بسخاء»[6].

لقد تميزت شخصية الشيخ بير في مسألتين: علاقتها السياسية مع أكثم، أولاً. وبتكشّفها عبر السياق الروائي، شخصية ذات بعد إنساني بلبوس سياسي ثانياً. وبتقديرنا أن العلاقة بين هاتين المسألتين أقامت صورة أخرى تختلف عن الصورة التي تلمّحنا آثارها في رواية «نهاد سيريس[7]. إذ بدت الشخصية الأرمنية التي عند وليد إخلاصي، أكثر حرارة وأقل رتابة، بل ربما أكثر صوفيةً وتنسكاً. فهي كما نرىَ، صورة الآخر الأرمني المتصوف في فكره واعتقاده. ومن هذه النقطة بالذات كان لبير شدرفيان، حضوراً كاد أن يطال الرواية برمتها، ذاكرة، وتداعياً. قد تكون حياة بير شدرفيان إطلالة على نفق عميق، تضج به حرفيّة الفكر واستحالة تطبيقه على واقع عائم وغير مستقر في اختيار ما يريد، لكن هذا المستحيل كان يدفع بالشيخ بير إلى زهدٍ أكبر وتصومع أكثر. «الشيخ بير. عاشق لم أعرف من قبل أحداً يرقى إلى عشقه. وقد لا أعرف أبداً. هو يحدثني عن المستقبل الذي ينتظر الفقراء المحرومين وكأنه يقرأ في دفتر الحب عن ظهر قلب»[8].

على حين يأتي عزوف الشيخ عن الزواج منسجماً تماماً مع سياقه التأملي والصوفي في الرواية عبر حكمةٍ مولّفة توليفاً يدفع بأكثم الحلبي إلى الإيمان بها «والتطوطم»[9] نحو هالة الشيخ بير واعتباره شخصية لا تمس. «ولم يتزوّج من الخوف على أسرة ترتبط به. فلا يقدر على تقديم شيء لها لأن الحزب أخذ قلبه وعقله»[10].

ربما يكون الزهد الذي يحياه «بير شدرفيان» عالماً لافتاً ومسألة تتعلق أكثر من غيرها، بتلك الشخصية التي نذرت نفسها من أجل الفكر التقدمي ورأت فيه المخلص الوحيد لعذابات الآخرين، لكن الألم الذي يطحن الشيخ بير ويجعل منه شخصية الآخر الأرمني المتميزة في هذا المستوى السياسي، يعود إلى رؤيته الحادة والصلبة

لسياق الحياة الاجتماعية، وبالتالي لما قد يحصل في الغد إذا ما أدرك الناس المصائر التي ستحل بهم، لذا «عاش وحيداً. قرأ وحيداً ونام في غرفةٍ ضيقة أخذت شكل جسمه الدقيق ومات وحيداً فلم يشيعه أحد»[11]. وبالرغم من التاريخ والأحداث الهامة التي تركتها شخصية «آرتين مادويان» في المشهد السياسي العربي، فقد استطاعت شخصية «بير شدرفيان» الشيخ بير أن تترك أثراً متميزاً في نص أدبي يعود الفضل فيه إلى «سيمفونية التأمل» التي أبرزت الجانب الهام لهذا الآخر الأقوامي وآفاقه السياسية، لقد تناغمت سياقات الزهد والتصوف الفكري عند بير شدرفيان لتوقد النيران من حولها، كاشفة عن ذات شفافة، عميقة الإيمان بما تعتقد. لكن «بير شدرفيان عند «وليد إخلاصي » ليست كما هي الحال عند «فاتح المدرس» في قصته «بائع التماثيل»[12] ليبوح عبرها بشعرية «سهاقيان»[13] دون أن يخفي فاتح المدرس إعجابه بالصحافي اللامع «بيرشدرفيان» الذي كان يتحدث عن مسأساة شعبه الرهيبة.

دون أن يتخلى عن شفافيته ولطافته وهدوئه الجميل «فيذكره الصحافي اللطيف بير شدرفيان عن الملحمة الرهيبة التي أحاقت بشعب جم الحضارة كالشعب الأرمني ولم يحرك العالم المتحضر ساكناً»[14].

بتقديرنا أن أهمية الرؤية العربية لهذا الجانب، عند الآخر سياسياً. تلعب فيها دوراً نافراً، مسألة اختيار النموذج، قبل أي مسألة أخرى.

لذا. تكون ضرورة البحث في جوانب الشخصية قبل استدراجها صوب النص، تلعب دوراً يتيح لها على الأقل أن ترى النور من جوانب مختلفة، وتحفظها من التلاشي في اختلاطات النص وتعمية مقاصده.

في مدارات الشرق «بنات نعش» يتجلى نبيل سليمان مفتوناً بالسرد،وأيّ سرد؟ إنه السرد الذي يبدأ دون أن ينتهي. حقيقة. هي مدارات لشرق عتيق كالزمن وجديد كالحاضر، يتبدّى المكان. موتوراً وقلقاً، يحتضن بين ذراعيه الكبيرتين الواسعتين كل شيء، حقب، أجيال، أقوام، بل طوائف وعشائر وربما أديان أيضاً، أسماء كبيرة وصغيرة، في بنات نعش تختلف جوانب النظر إلى المستوى السياسي «للآخر الأرمني» وذلك لاختلاف مفهومة التاريخ عند «نبيل سليمان » الروائي الذي ينظر إلى التاريخ بمناظير سياسية. وبذلك يخالف الرؤية التي تسوق التاريخ من منطلق التأريخ. وقائع، أحداث، حروب. في مدارات الشرق يتجلى الآخر الأرمني سياسياً عبر مسرد تاريخي لماح «والله يا ابني عزيز عمري ما شبّهتلّك العرب إلا بالأرمن في هذه الأيام».[15]

ويتابع السرد لمحه الذكي ليوقظ التاريخ العتيق للتآمر على «الآخر الأرمني» «الأرمن اتفقوا مع الفرنسين قبل الحرب ونحن اتفقنا مع الانكليز.. فرنسا وعدت الأرمن

بكليكيا كلها. لا بنصفها ولا بربعها. لعبت فيهم وقالت لهم أرجع لكم سلطانكم وساعدوها في الحرب، ساعدوا الحلفاء.. ولكن فرنسا بدأت تماطل. من ضرب ضرب ومن هرب هرب ومصطفى كمال بدأ وكما لحس الانكليز كلامهم المدهون بزبدة وعسل، لحست فرنسا. طلعت برأس الأرمن وعملوا حكومة في أضنة! حكومة عمرها ساعة؟ جاءت فرنسا وقالت: برة. حبست الحكومة ونفتها. وجماعتنا طلعت برأسهم وعملوا مملكة. فرنسا تركت الأرمن للأتراك والانكليز تركونا لفرنسا.. كلنا في البلاء سواء الغريب يحكم فينا وأعناقنا يقصّونها وبلادنا يقسمونها كأنك خروف بيد جزار»(16)

والمزاوجة هنا بين العرب والأرمن مزاوجة تأخذ شكل المقاربة بين رؤية الآخر والآخر نفسه. إذ لم تكن هناك شخصية أرمنية بعينها بل كان سياقاً أرمنياً بلبوس سياسي. كان للرواية دور بارز في تمظهره ودفعه إلى أفق تتناظر فيه رؤية الأدب من منظار سياسة التاريخ.

الهوامش:

1- رياح الشمال «سوق الصغير» ص 224
2- للتوسع بمعرفة أهمية آرتين مادويان السياسية يمكن العودة إلى مذكراته.
3- رياح الشمال /1917/
4- رياح الشمال- 1917 - ص 183
5- بيت الخلد ص / 73/
6- بيت الخلد - ص /81/
7- رياح الشمال (- سوق الصغير - 1917)
8- بيت الخلد ص -/81/
9- الطوطم تعني المقدس
10- بيت الخلد - /81/
11- المصدر السابق ص / 82/
12- مجموعة رحيل اللقالق ص / 125/
13- سهاقيان ، شاعر أرمني معروف
14- مجموعة رحيل اللقالق ص /127/
15- مدارات الشرق «بنات نعش» ص /256/
16- مدارات الشرق «بنات نعش» ص 256- 257 /

2- المستوى الاندماجي :

= النصوص المختارة =

1- في سبيل الحرية- رواية عبد الرحمن فهمي.

2- موجز تاريخ الباشا الصغير - رواية - أوراق الليل والياسمين - رواية (فيصل خرتش)

3- النخلة والجيران - رواية غائب طعمة فرمان.

4- مدن الملح (التيه) رواية عبد الرحمن منيف.

5- مدارات الشرق - رواية نبيل سليمان «بنات نعش - التيجان- الشقائق ».

6- المصابيح الزرق - رواية حنا مينا.

7- صخرة طانيوس - رواية أمين المعلوف.

8- الهدس- رواية ابراهيم الخليل

9- (الخوري زينوب - الجدب والطوفان) قصص قصيرة. عبد السلام العجيلي.

10- آفو - الياس فركوح قصة قصيرة .

11- ذلك الصديق - ذياب عيد قصة قصيرة.

12- آرتين - عبد الرحمن سيدو قصة قصيرة .

13- بائع التماثيل - فاتح المدرس قصة قصيرة .

14- حرائق صغيرة - حسين ورور قصة قصيرة.

ثمة شيء ما يداهم النصوص والذاكرة، ويعبث بالأوراق العتيقة، كما هي آثار تتركها الرياح، بل قل إنّها وقع أقدام الحكايا وشريط الذكريات التي لا تنضب. حكاية شعب بل حدوثة ألم وهجرة وغربة.

أمكنة غير تلك التي عرفوها. وناسٌ غير الذين كانوا يلقون على بعضهم سلام الصباح وسلام المساء. دخلوا أرضاً غير أرضهم وناموا بحذر وحيطة، على وسائد لم تأنس رؤسهم الجميلة إغفاءة هانئة. هكذا شيئاً فشيئاً تتمظهر حكاية «الآخر الأرمني»

في المستوى الاندماجي بمذاقها الذي له طعم احتواء الآخر، وفتح القلوب والأبواب على مصاريعها. مذاق إنساني، لم يغب عن ذاكرة الآخر الاندماجي في الحل والترحال، في البعد والقرب، في الحياة والموت.

«في سبيل الحرية» يؤثر (عبد الرحمن فهمي) إضاءة هذا الجانب من زاوية مختلفة بعض الشيء، عندما تفلت «نورهان»[1] من قيد أبيها الوهمي «قطان»[2] ترجع عن الموقف العدائي للمصريين بعدما كان (قطان) قد دفعها إليه، عندما ينتصر المصريّون في معركة رشيد ضد الانكليز ويهرب (قطان ونورهان) إلى الاسكندرية، وحين تهدأ نفسها القلقة، وتستعيد ذاكرتها ووعيها «عادت تفكر بالأمر، وها لها أن تكره النصر والخير لقوم لم يسيئوا إليها قط . بل آووها مع أبيها عشرين سنة ووقوهما التشريد الذي حكم به عليهما الغاصبون»[3] لكن (نورهان) في (رواية الحرية) لا تقف عند حد، بل تعمّق موقفها من المصريين أكثر، إثر المؤامرة التي يحيكها لها والدها (قطان) والجنرال الانكليزي، ويرسمان دوراً لها للتجسّس على «الفارس الملثم ابراهيم»[4] الذي كان يرهب جنود الانكليز .

تبدأ المؤامرة، بحجة أن الانكليز سيساعدون الأرمن على استعادة بلادهم من الترك، تقبل (نورهان) تحت ضغط هذه الحجة بالزوج من ابراهيم، لكنها تكتشف عند زواجها به أنه الرجل الذي أنقذها من الجنود الانكليز، عندما اعتدوا عليها. وكذلك بعد أن ترى عن كثب وتلمس عن قرب، معاملة أهل ابراهيم وذويه الطيبة لها، تتخلى عن القيام بالمهمة التي تزوجت (ابراهيم الأدكاوي) من أجلها. عندئذ تقوم بمصارحة والدها (قطان باشا) بالحقيقة «إنّهم ليسوا أعداء أحد على الإطلاق. ليسوا أعداءك أنت فها هو الأب يدعوك إلى الغداء والأم تصرّ على هذه الدعوة، بل أنهم ليسوا أعداء الانكليز أنفسهم، كلّ ما في الأمر أنهم يدافعون عن بلدتهم، أهم الذين ذهبوا إلى الانكليز في جزيرتهم ليقاتلوهم؟»[5]

بالرغم من بساطة اللغة الروائية واعتيادية السرد وتقريريته أحياناً كثيرة، تبقى الرواية مساهمة تضيف شيئاً إلى توليفة هذا المستوى الاندماجي عند الآخر الأرمني. لقد كان (لنورهان) سياق جميل في الرواية. إذ يبتدّى أحد مفاصله لحظة تواجه والدها الوهمي (قطان باشا) قائلة: «إننا لم نكن نفهم هؤلاء الفلاحين من قبل، لقد عشنا هنا حقاً عشرين سنة، ولكننا كنا نعيش خارجهم، لم يكونوا في نظرك إلا عملاء تقرضهم وترتهن أرضهم ثم تصارعهم لتضع يدك على الأرض»[6].

وما لم يتوهج عند (عبد الرحمن فهمي) ربما أخذ فرصته في التوهج عند (فيصل خرتش) في موجزه «حياة الباشا الصغير» وإذا كانت لغة السياق عند (عبد الرحمن فهمي) لم تستطع أيضاً أن تحث آذاننا على الإصغاء والتمتع لعلها برأينا تكون قد ألفت من هذا الروائي أن يقول قولته، كما يشاء ويعتقد. في (موجز الباشا الصغير) تتنافس الأبعاد الاندماجية في الظهور والتكشف، وتتناغم الحكايا في سياقاته لتحدثنا عن الآخر الأرمني، ولكن بصورة الاندماج

المختلف والمغاير، بمشهد يلملم الأشياء التي بعثرتها حكايات الدم. ويستجمع ما تبقى من تلك الصورة المريرة في الذاكرة المتعبة «شد رأسه إلى الأعلى مرتين، من يعرف ماذا سيفعل هذه المرة؟ وهل يعرف أن العجوز الأرمنية أم جميل وصلت إلى هذا القصر الكبير رممت فيه غرفتين، وسكنت وسط هذا الخراب»[7].

لكنّ «أم جميل قبل أن تحبل بجميل عندما كان اسمها: «مريم» الأرمنية التي جاؤوا بها من أرمينية حافية وضعوها هنا أمانة ورحلوا والذين هنا وشموها بدقات بدوية وأصبحت ابنتهم»[8].

تذهب حياة الباشا الصغير بعيداً في رسم هذا الأفق الاندماجي وتبث الكثير من الحكايا، كي تبعث في ذلك المشهد تفاصيل دقيقة يغلفها الإحساس والفطنة. عندما تزوجت «مريم» من «حسين الشامي» كانت صغيرة «أحضرتها أمها، دارت بها كل الحارة، دقت البيوت بيتاً بيتاً حتى وصلت إلى بيت علي الشامي، رأت هيبته وشكله الذي يدل على معرفة الله وإيمان كبير هكذا قالت :

ابنتي أمانة يا حاج عندك، ابنتي مثل ابنك وأكثر. أنت تعرفي الله ... بكت كثيراً ثم قبّلت الفتاة الصغيرة وحضنتها إلى صدرها وذهبت»[9].

هكذا ببساطة، كانت حكايات التبنّي ومنح الأبناء والألقاب والأسماء، عند (فيصل خرتش) تتواشج القصص والمرويات في (موجزه الصغير) كي تستبيح الحديث وتدلو بدلوها، إنه «الآخر الأرمني» الذي ترك بصماته على الحكايا وعلى الوجوه، وشماً لا فكاك منه، وتناثر ذاكرة في القرى والمدن والطرقات. «وظلت الصغيرة أيّاماً لا تكلّم أحداً كأنما كانت تعرف هذا القدر الذي ركب عليها... ثم عاشت مع أهلها الجدد، تلعب مع أبنائهم، وتأكل وتنام معهم، لكنها ظلت مميزة بشدة بياضها، وخلتها السوداء، وظل بالإمكان تميزها وبسرعة عن البقية رغم الدقات البدوية التي وشمت بها يدها ووجهها ثم حين نضج صدرها، وأصبحت تستحي من رؤية الرجال، دعا علي الشامي أمها من قرية اعزاز فجاءت هي وأخوها وابنها الصغير. خطبها منها لابنه حسين، فوافقت وانتظرت حتى بنى بها الولد»[10].

ربما تكون «رواية الباشا الصغير» واحدة من الروايات والقصص التي أُغدِقت في سياقاتها الحكايا الكثيرة، وهذا ما جعلها برأينا تساهم في وضع خطوط هامة في لوحة الآخر، الاندماجيّة. لم تخفِ كما هي الأعمال والنصوص الأخرى، حدوثة الصبايا اللواتي تزوجن من رجالٍ ما عهدت عيونهن الملونة رؤيتهم من قبل. وتختلط الحكايا لتستحيل غرائبية، تقبل التصديق حيناً وحيناً لا تقبله، (مريم) التي كانت (ديجين) ثم غدت (أم جميل) ولهفتها وحرصها الشديدين على الباشا في قدومه وغيابه في تخفيه وفراره «قامت إلى أولادها تسوي غطاءهم حملت غطاءها ألقته عليه: إلى متى يظل هكذا مثل الذيب؟ عليه أن يقعد عند أولاده وأمهم حرام.. الله يخلصه»[11]. لم تكن / ديجين – مريم – أم جميل/ هذه الواحدة

المتعددة، فاصلة عابرة في السياق الروائي «للباشا الصغير»، وبناء الشخصيات فيها، بل كانت ميناءً أساسياً ترسو فيه كل مرة سفينة الباشا الذي تطارده الحكومة وتلاحقه الثارات القديمة والعسكر في كل مكان، فهي التي ربته، وعلمته كيف يأكل ويشرب، بل كيف يعبث ويلهو، وهي الوحيدة المسموح لها بأن تحمله وتداعبه من بين كل نساء الحي بعد وفاة أمه «لم يكن لها أطفال، أحبته ورعته ولم تعطه إلى أحد من أهله قالت: «الباشا هو ابنتي لا أحد يأخذه مني. أنا ربيتها» كانت جارتهم، ومنذ كان صغيراً أسمته الباشا. «جاءت باشا راحت باشا» تشتري له من عند دكان الحاج خليل «تعالي باشا كلي» وهكذا أصبح الباشا لقبه الطاغي عليه»[12].

إنها حكاية التعايش والاندماج وسط محيط فتح ذراعيه للقادمين من كل صوب دون أيما تلكؤ أو إزدراء.

كذلك هي حكاية «مارو في أوراق الليل»[13] الصبية التي لم تأنس رعاية الأغنام فكانت تنتفض كملسوعة عندما يطلب منها ذلك، لم يفهم عليها أحد إلى أن جاء الشيخ حمدان وشاهد منظرها قال: «يا جماعة هذه المرأة بنت أصل وناس أجواد ورعاية الأغنام ليست من شأنها!! ثم أنهضها عن الأرض وأخذها إلى الديار وطلب منها أن تهتم بنظافة غرفته وفهمت عليه سريعاً ولم تمضِ ساعتان إلا وأصبحت الغرفة تلتمع بالرائحة النظيفة، مما جعل حمدان الناصري يضحك ضحكة عالية ويقول لها: خوش، خوش، خاتون»[14].

لكن الشيخ حمدان الناصري لم ينفك عن متابعتها فيدرك أنّ الصبية لن تستطيع التلاؤم ضمن هذا الوسط النافر «صادقت الدجاجات في البداية ثم جلست بجانب اللواتي يخبزن أو يطحن تكلمت معهن بالأرمنية، لم يفهمن عليها»[15] وكل ذلك لم يكن مجدياً مما دفع الشيخ أن يرسل «وراء أصغر أبنائه وطلب منه أن يعلم مارو الأشياء... تابعت مع الولد محمد معرفة الأسماء وأصبحت جزءاً منه وأصبح جزءاً منها فلم تعد تنفك عنه»[16].

وبرأينا أن سياق (الصبية مارو والصبي محمد) جاء تناولاً موفقاً، في إضافة لونٍ بل ألوانٍ شكلت فيما شكلته تعابير جديدة ولافتة في لوحة الاندماج والتواشج للآخر الأرمني في أدبنا. لكن الصبية (مارو) التي خلفتها قوافل الدم ورعاها الشيخ حمدان الناصري، ما إن يقع الصبي (محمد) فريسة الحمى حتى تبدأ بالبكاء والنحيب وتصّر على مرافقته إلى حلب «قالت: أنا أذهب معه، أخذها حمدان لأنها بكت عليه كثيراً سهرت عند رأسه وتمتمت، ورفعت رأسها وعينيها إلى السماء جهزت عربة ساقها حمدان بنفسه وكورت مارو الولد بصدرها وكانت حلب عند أيديهم بعد ساعات قلائل»[17].

في «النخلة والجيران»[18] يتبدّي «خاجيك» مؤثراً من خلاله (غائب طعمة فرمان) سياقاً يمر أمام العيون مخلّفاً آثار الآخر الأرمني. معادلة صعبة، بين (مصطفى وخاجيك) تضيف إلى لوحة الاندماج خطوطاً مغايرةً لما هي عند (فيصل خرتش) في (موجز الباشا) و (أوراق الليل

والياسمين). خطوطاً تتلوى بين حنايا فترة الاحتلال الانكليزي للعراق لكنها لا تخلو من الرهافة والود والإنسجام، وكذلك لا تغيب عن مفاصلها رايات الآخر الذي تلاءم ومعطيات حيواته في الغربة.

«استقبلهما الساقي بترحاب واختار لهما مائدة فرش عليها مفرشاً جافاً وسأل مصطفى:- أشو اليوم خبصة؟... الليلة موليلة جمعة.

قال الساقي ولهجته لا تنم عن شكوى:- عمي يا يوم ما بيه خبصة؟.

جلسا على كرسين متقابلين. وأحنى الساقي رأسه متسائلاً فقال مصطفى: نص إليّ، وربع للأخ من الأصلي، قال خاجيك معترضاً. آني يشرب نص ربع.

- نص ونص ربع ومزه من أخ لأخوه»[19].

سياقاً رغم ما فيه من اعتياديّة في الواقعة، لكنه يشير إلى أن الآخر الأرمني له حضوره غير المختلف عن محيطه وعلاقته بالآخرين. لكن عند (عبد الرحمن منيف) في (التيه)[20] تختلط الأوراق وتستباح معادلات ومعايير الاندماج الصغيرة، لترتقي من خلال وقائع (اكوب) هذا الآخر الأرمني النافر، الذي غيّر موازين الاندماج في هذا المستوى وأغدق عليه حسّاً جديداً محدثاً فيه صخباً أرمنياً خالصاً.

اتسق مع ما حوله من أناسٍ لفحتهم الشمس القاسية، أناسٍ يحملون الغيب فانوساً ينير لهم الطريق من (حران) إلى (عجرة).

في (التيه) تنقلب المفاهيم الصغيرة والعابرة إلى عوالم لافته يرسم حدودها المفتوحة أفق ملوّنٌ متناغم، إنه (آكوب) سائق السيارة البارع (مدبرها)، أو جالب الأمانات والوصايا. أحبه الآخرون وبقي عالقاً وثابتاً في أذهانهم «الأشياء التي يحملها إلى دار الإمارة أو إلى دحام وإلى آخرين كثيرين كانوا قد أوصوه عليها في سفراته الماضية أو أرسلها أحد من عجرة، بما في ذلك الرسائل وبعض المبالغ، كل ذلك لا بد أن يصل إلى أصحابه».[21]

إن ما تتميز به شخصية اكوب، غياب التركيب والصنعة عنها، لذا نجدها متّسقة ومنسجمة وكذلك مواكبتها لسياق الشخصيات من حولها، وخصوصاً شخصية (راجي أبو راسين) الذي كان نداً حقيقياً لآكوب، كل ذلك جعل من آكوب ضرورة لحران وناسها إذ «بات آكوب ضرورة لحران تزيد يوماً بعد يوم وأصبح أصدقاؤه يتكاثرون باستمرار فالذين جاؤوا على سيارته إلى حران وبالرغم من كل ما حصل من تأخير وشتائم، ثم التعب الذي حل بهم أثناء الطريق، خاصة وهم يفرغون السيارة من حملها أثناء التغريز، كل هذا يمكن نسيانه. الشيء الوحيد الذي يبقى عالقاً في أذهانهم ولا يمكن أن ينسوه أبداً، أن آكوب هو الذي حملهم إلى حران».[22]

عندما يتقلص عمل آكوب بعد تعبيد الطريق بين حران وعجرة، وتبدأ السيارات الجديدة

بالعمل عليه يدبُ في سلوك آكوب حنينية الآخر الأرمني لمن حوله ثم تبدأ «شخصية آكوب تتضح أكثر من قبل، فأصبح يشاهد في المقهى يغني ويشارك الآخرين طعامهم ويشرب الشاي أيضاً»[23].

لعل آكوب هذه المرة يستشرف خطراً محدقاً، يخطو صوبه وصوب من أحبوه وأحبهم، فالسيارات الجديدة بدأت كمواكب تلتهم الطريق الجديدة بسرعة لا تستطيع سيارة آكوب ولا حتى سيارة راجي أن تفعل شيئاً أمام هذا السيل الجارف، فما كان منه إلا أن ارتدّ نحو ناسه الذين ربطته بهم وشائج الماضي، ومرارة السفر وقساوته والإنتظار الطويل على الطرقات قبل أن تتحول إلى ثعبان أسود رأسه في عجرة وذيله في حران.

أما «مدارات الشرق » فهي الأخرى ما انفكّت تؤثر التاريخ عن سواه وتسوق الحكايات والوقائع إلى بقعة من الضوء الكاشف. لكن مشاركتها تبقى، في إطار المستوى الإندماجيّ، مشاركة ترسم الأبعاد الاجتماعية للآخر الأرمني دون اللجوء إلى شخصية محددة تتميز باسم معين. ذلك ما تمظهر في «بنات نعش» حيث تؤكد الرواية في هذا المضمار على نقطتين مترابطتين:

النقطة الأولى، تجلت من خلال واقعة تشرّد، هند وياسين عن قريتهما «وتقدمت نحو البيت المواجه الذي دخله الشابان، ومنذ تلك اللحظة صارت هي التي تقوده. هلّل البيت لهما، وعرفت هند قبل ياسين أن القرية أرمينيّة».[24] قد يكون هذا المشهد إشارة هامة لاستقرار الآخر وإحساسه بالطمأنينة وبالتالي اندراجه ضمن المكان الجديد لغربته.

وتسهب «بنات نعش» أيضاً إلى إثارة ملمح هام في سلوك الآخر وممارسته طقس الواجب الاجتماعي حيث «حمّلت العجوز ياسين صرّة صغيرة من الخبز والتين اليابس وشيّعت الطفل متضرعة للعذراء وإبنها».[25] وبرأينا أن هذه المسألة تعدّ أيضاً تعبيراً آخر، ومختلف لحالة الاندماج والإندراج ضمن هذا الطقس الاجتماعي الذي يشير إلى حالة الآخر الأرمني وعلائقه بالمحيط الاجتماعي الذي يعيش ويحيا بين ظهرانيه أما النقطة الثانية: فتعبّر عن نفسها بارتباطها بقضيّة الاحتلال ومقاومته من قِبَل بعض الوجوه العشائرية أو الوجوه الوطنية، عندما يقوم راغب بتوزيع سيارة السلاح على الثوار الذين قاموا ضد الفرنسين والأتراك، كان السائق الذي يقود تلك السيارة (أرمني). وكانت الطريق طويلة، إذ يبدأ حديث لا يخلو من الغصة بين العبد والسائق الأرمني. «خاطب العبد السائق الأرمني: لو تعرف ما عملوا بجماعتك أيام الأتراك. كانوا يسوقونهم (ويموتون)[26] مثلهم بالحمى تطوعوا مع الأتراك ولبسوا البدلة. ويمكن مات معهم بالحمى بعدد من مات من هذا ومن هذا.[27] نعتقد بأن الملمح هنا لا يخلو في سياقه الأدبي من مشاركة فعلية للآخر الأرمني في التصدي للاحتلال الفرنسي وبقايا الترك، وهو تعبير صادق عن الدفاع عن الأرض والمكان الذي فتح ذراعيه لهذا الآخر الأرمني دون قيد أو شرط.

لكن الآخر الأرمني ومستواه الاندماجي في «التيجان»[28] ذو مذاق آخر، إذ تتمظهر شخصية الآخر الأرمني مرسومة، بالاسم والممارسة، حيث الصورة الأكثر نصاعةً وتبايناً بشكلها المباشر ونحوها الحنيني المتساوق والمساهمة الوجدانية لعلاقة الآخر الأرمني بمحيطه، وكذلك رهافته التي تتفتّق غربة وضياعاً. يستجمع كل ما لديه ليفعل شيئاً، ليساهم بكل ما يستطيع وما يملك.

عندما يلتقي (سركيس ووليف) في الحانة يبدأ فصل الحزن، وتنتشر رائحة البخور بينهما. يبوح وليف إلى المعلم سركيس بسرّ فقدان صديقه «مديح» واختفائه «ما بك يا وليف؟ إحكِ لي. أنا أخوك الكبير. كنت أظن أنها نوبة من طيش الشباب أصابتك، أنت شاب عاقل. إحكِ. قد أقدر أن أساعدك. رفع وليف الكأس وهو يعتصره ويعتصر الكلمات:- لا شيء يا معلم. لا تهتم. أنا بخير والدنيا بألف خير. أين كأسك؟ من دهر ما اشتهيت أن أشرب مثل اليوم»[29].

أما مدارات (الشقائق)[30] فإنها التعبير الآخر والمختلف عن شكل الاندماجيّة عبر كشفها شخصية (العم مادويان) هذا الرجل العجوز الذي بات ملجأ «لترياق الصوان» ومجيباً بارعاً عن أسئلتها الكثيرة. ترياق الصوان تلك الأنثى التي تقلّبت على جمار كثير من الرجال، منهم من تطارده الحكومة ومنهم من كان «فراري» يجوب الأصقاع من الشمال إلى الجنوب. إنها (ترياق الصوان) ترعرعت في أحضان ذلك البيك أو هذا الخواجة... وكلهم في فلك ترياق يسبحون لكنها ورغم كل هذه الدوائر التي تحيط بها، كانت تعود «العم مادويان». عندما تزور بيروت ويسليها البحر هيبتها، وتتأمله بصورة العائدة إليه بعد غيبة طالت بعض الشيء، تشرعُ بنظرها نحوه وفي خاطرها بناية (ثابت الخواجة) بل قصره ومسرحها. ودكان العم مادويان وحين تلتقيه تسأله من جديد عن بديع الطارة: «وضحكت وهي تسأل العم مادويان عن صديق اسمه بديع الطارة، وتركت العجوز يتذكّر ووقفت تسوّي شعرها وفستانها، لكن العم مادويان. باغتها:

- بديع الطارة. ارتحم. مات في الشام، ما اجتمعتما فيها؟.

نفت هزّة من رأسها، واستعادت العجوز ما قاله، وجزمت أنه يخرّف وعندما صدقته سألت: هل تعرف أين دفنوه؟.

قال العجوز: سمعت في الشام وسمعت في زحلة»[31].

لم يكن العم مادويان شخصية هامّة كأهمية (ترياق الصوان). لكنه كان تعبيراً وشاهداً على تناغم الصور المتعدّد الذي يسوق الآخر الأرمني «اندماجياً» عبر سرد روائي استلهم التاريخ وأيقظ فرائسه.

أما «مصابيح حنا مينا الزرق»[32] فإن الآخر الأرمني كان فيها سياقاً اجتماعيّاً أكثر مما هو شخصية مفردة ذات أبعاد وملامح بالرغم من تأكيد «حنا مينا» الروائي على ذلك بتسمية

الشخصية (آرتين). لكنها من وجهة نظرنا استطاعت أن تساهم وتشارك في فترة مفصليّة بالنسبة لزمن احتلال الانكليز للبلاد: «إشربوا الخمر ولا تدعوها تشربكم.. فيبتسم بائع الخمر آرتين ويقول: خوش محمد. وكان محمد من جهته، يفرض شبه أتاوه على آرتين، تلك أن يسقيه عرقاً غير مغشوش».[33] ربما يكون هذا السياق مفتاحاً إلى تبيّن العلاقة، علاقة الآخر بمن حوله، ولربما أيضاً تكون كياسة آرتين إشارة هامة من الإشارات التي نتفحّصها في هذا المستوى إذ نرى فيها روح التواشج والمودة بين المحيط والآخر الأرمني حيث تستحيل المسائل إلى نحو أكثر إشراقاً وأكثر لحمة.

حين تستدعي حكاية التوالف والإندماج، موقفاً من هذا الآخر الأرمني. لم يتوانَ آرتين عن إغلاق خمارته والإمتناع عن بيع الخمر إلى الجنود الانكليز بل يصرّ على فتح فرع لخمارته في حي الأنصاري على أثر الحادثة التي إعتدى فيها جندي انكليزي على بنت مصطفى الصيداوي، وإعتقال محمد الحلبي. «أفرج عن الحلبي، فغادر إلى دكانه وعادت في الليالي التاليات، الزجاجات الفارغة تتحطم على باب الخمارة وفهم صاحبها أنه المقصود هذه المرة.. فرفض بيع الخمور للأجانب ثم افتتح فرعاً آخر في حي الأنصاري. وأرسل زجاجة عرق إلى الحلبي فردها.. وقال له وهو يربت على كتفيه:- ما أردنا قطع رزقك، لكننا لم نعد نحتمل. فقال الرجل فهمت عليك. وامتنع بعد ذلك عن بيع الخمر في الحي إلا لأهل الحي»[34].

وكذلك يأخذ الآخر الاندماجيّ شكله في الإرتسام عند الإفراج عن فارس، حيث يتّقد آرتين فرحاً. «وتوقف آرتين الخمار عن غسل الكؤوس وقال بلغة عربية محطمة:

- يا هو فارس «محبوسية» خلاص؟ وقاطعه الحلبي كأن له ثأراً معه من أمس، وانتهزه بنفس لغته المحطّمة:

محبوسية خلاص، هات عرق...

أجاب آرتين متظاهراً بالكياسة:- على رأس... على رأس...، بس، والتفت حواليه، وإذ وجد الشارع مقفراً من الشرطة أسرع فملأ كأساً وضعها في طربوشه وحملها إلى دكّان الحلبي التي كان فارس قد وصل إليها»[35]. هكذا يمرّ الشريط السردي، ذاكرة متّقدة عند (حنا مينا) تنتشر تفاصيل الآخر وغيره فيها، وكأني به يحمل كلّ شيء ويلقيه دفعة واحدة في مسرد روائي شفيف.

لكن عند (أمين المعلوف) وحكاية «صخرته»[36] يتشكل الآخر الإندماجيّ بصورته المختلفة بعض الشيء، حيث يتمظهر المترجم (هوفسبيان) ليحسم انتظاراً كان يعانيه طانيوس، معيداً إليه الاتّزان والطمأنينة، مخلصاً إياه أيضاً من قلقه على أخبار الجبل والقس الذي كان يتلهف للقياه. طانيوس الذي ما إن رأى عربة ترفع العلم الانكليزي حتى سارع إلى الصراخ بالانكليزية: «سير، سير أحتاج إلى التحدث إليك توقفت العربة ومن بوابتها أطلّ الشخص الذي كانت تقله وهو يمطّ شفتيه علامة الحيرة»[37]. لكنّ طانيوس يتساءل مسرعاً «هل أنت

من الرعايا البريطانيين»[38]. ولكم يفاجأ طانيوس حين ترميه كلمات هوفسبيان قائلاً: «اسمي هوفسبيان وأنا ترجمان قنصل انكلترا وأنت لا بد أن تكون طانيوس، وما إن جحظت عينا مخاطبه الشاب حتى أردف قائلاً: ثمة من يبحث عنك، يا طانيوس وقد أعطى القنصلية أوصافك، إنه قسّ.... لسوء الحظ لقد رحل في سفينة الأمس بالذات من ليماسول »[39].

ومهما تكن المعايير التي آثر «المعلوف» بثّها في سياقات طانيوس وعلاقته الطارئة بهوفسبيان كشخصية أرمنية تمثّل الآخر الاندماجيّ في هذا المستوى، فإنها قد حققت صلة الوصل للحلقة المفقودة بين طانيوس والقس هذا من جهة، ومن الأخرى كانت وسيطاً لنقل أخبار الجبل والأهل إلى طانيوس المتعطش لسماعها.

أما الملمح الشديد الأهمية، فهو ما كان مدوناً في مذكراتِ القس نفسه. إذ يولي ثقة كبيرة بالمترجم الأرمني «لذا سلّمت بعد يومين بأن أوكل هذه المهمة الدقيقة إلى رجل على قدر كبير من البراعة هو السيد هوفسبيان ترجمان قنصليتنا الأرمني قبل أن أتابع سفري»[40]. لم تكن ثقة القس بهوفسبيان آتية من فراغ وإنّما كان إعتقاده دقيقاً ومرهفاً للغاية، فالمترجم الأرمني له صلات واسعة بالمجتمع، بحكم عمله من جهة، ومن جهة أخرى لتنقله الدائم والمستمر في إتجاهات وأمكنة مختلفة إذ أن البحث عن طانيوس مهمة تحتاج إلى تنقل وبحث في أمكنة عديدة، ومهمة العثور على طانيوس أوكلت لهوفسبيان عبر سياق سردي «مذكراتي» - إن صح التعبير- يوازي عملياً الوقائع الروائية لتلك المهمة الصعبة والتي حُددت بإبلاغ طانيوس عن موعد قدوم القس.

وبرأينا أن الحلقة المفقودة بين القس وطانيوس قد منحها «أمين معلوف» إلى المترجم هوفسبيان ضمن السياق الروائي لتلمّح بدورها إلى الاعتقاد، بأنها تعبير خفي عن اندماجيّة الآخر الأرمني في نسق التاريخ المنظور للرواية. «في الوقت ذاته، ظل يترقب عودة القس ستولتون. وكان لا بد من إنتظار مطلع الصيف حتى يتلقى منه رسالة. بواسطة السيد هوفسبيان يؤكد له فيها أنه سيمر إلى قبرص ليراه. وبعد ثلاثة أشهر وصل القس إلى الجزيرة. إلى ليماسول حيث ذهب طانيوس لملاقاته بعد ما كان الترجمان قد أخطره بقدومه»[41].

ويثابر هوفسبيان على الظهور لمرات عديدة بالرغم من الرتابة في إيقاع ظهوراته، وتناوب ذلك الظهور بين الحين والآخر، يبقى لهوفسبيان أهمية بارزة كتعبير صريح عن الآخر الأرمني ووتائر اندماجيّة في دوامة محاور الشخصيات التي تدور في فلكي طانيوس والقس.

لكن الإيرلندي الشيطان يسارع إلى تطمين طانيوس بأن صديقهم الترجمان الأرمني هوفسبيان سيعمد إلى التصدي لمهمة غيابه بعد ما تقلع السفينة «فإذا كان لديك أغراض تركتها في فاماغوستا أو أية فاتورة غير مدفوعة قل لي، فصديقنا هوفسبيان سيرسل من يتكلف الأمر»[42].

يبقى مشهد هوفسبيان تعبيراً ملوناً ونافراً يلحظ الآخر الأرمني كجزء مشارك في الإيقاع التاريخي والسياقي لصخرة (أمين معلوف) التي بدت فيما بدت عليه ترنيمة حزينة في كنيسة عتيقة تتلو صلواتها في أذن الغرب الذي يضج ضجيجاً صارخاً.

لكن في «الهدس»[43]. شيء آخر؛ لها هدير النهر بعيداً عن ضجيج الغرب عند (أمين معلوف) وكذلك فيها حقيقة الموت وحرارة الكلمات. تعاملت الهدس كرواية، مع الآخر الاندماجيّ وفق نمط بياني تواشجت فيه الأحلام والأوهام «أهلاً أبا ليلى. قال آرو بلكنته الأرمنية وطربوشه المائل وعينيه الصغيرتين الماكرتين، فردّ باحترام.

– أهلاً أبا فارس.

– هات عرقك الأصلي أبا فارس.

– تكرم أبا ليلى[44].

إن هذا الشفق الذي يروي حكاية توأم من التمازج وامتداد لذاكرة ما انفكت تسري إليها رؤية «الهدس» منذ مطلع كلماتها الأولى لتؤكد حميمية المحيط بناسه ومعالمه، والتي فجرها هذا الآخر الأرمني اندماجيّةً يعلوها الانسجام المتناغم مع الغربة والتشرد والبحث عن الغائبين «جلس أحمد الفياض على الدكة الحجرية المفروشة، ولم يكن معه في الخمارة سوى آرو.

– أبا فارس لماذا لا تحضر «لوكساً» للمحلّ:

– فكرت، لكن القنديل أنسب، فالشراب والضوء القوي لا يجتمعان. قال وهو يبتسم ويهزّ رأسه الأشيب، ويضع المشروب أمام أحمد الفياض بخفة صاحب الكار.

– اليوم خالية أبا فارس.

– اليوم جمعة.

– نسيت صرنا لا نعرف الجمعة من السبت »[45].

هكذا كنشيش الماء، بطيئاً يستلهم آرو وساكو ذاكرة أحمد الفياض، اندماجاً بل انصهاراً، معزوفة من الأرق والغربة «عند باب الخمّارة توقف، ثم دلف إلى الداخل:

– مساء الخير.

أهلاً ساكو.

عندي ابن العم عندي.

واتجه مسلوباً إلى جانب أحمد الفياض»[46].

قد تكون المباشرة هنا إفصاح جلي لنغمات ثابر (ابراهيم الخليل) على بعثها كلما حاول تداخل الأزمنة والأمكنة والأحداث تعتيمها، لكن الصدق في التجلي وسياق التوالف بين (أحمد الفياض وساكو وآرو) ثالوث مقدس، لكنه من طراز آخر، فيه رحلة

الاندماج وشفافية الملامح عبر سرد تعمّد أن يكون واضحاً حدّ المباشرة التي لا تغيب عن جوانبها آفاق التأويل والمقاصد الأخرى.

قد تكون رحلة ساكو في السهول المنبسطة عند (ابراهيم الخليل) رحلة نحو واد ذي زرع لكنها ليست كما هي عصا «الخوري زينوب»[47]. في ذلك الوادي السحيق التي أراد لها (عبد السلام العجيلي) أن تكون ثقيلة دامية، ومرثية رغب من خلالها أن يقصّ كعادته حكاية لافته لها طعم السرد ومذاق التوصيف والحكمة التي عهدناها في أدبه المقروء. حكاية (ملايين الخوري زينوب) ملهاة أراد منها (العجيلي) أن تكون أفقاً متناظراً لهذا الآخر الأرمني. حيث رأينا فيها ما يعبر عن جانب هام من المستوى الذي نحن بصدد بحثه. ولأسلوبيّة (العجيلي) مقامها الموصِّف حيث تتمظهر شخصية (البارون كريكور) في حكاية الخوري زينوب، لا لتعبر عن الاندماجيّة وحسب وإنما لتشير وتلحظ مفارقة هامة في هذا الصدد، إنها (جيلية الاندماج) بمعنى أنها تقدم «البارون كريكور» بذاكرته عن التوالف العتيق مع الأجداد:

«أنت تعلم كم أحبك وأقدّرك، ثم أنني صديق أهلك ورفيق لأعمامك منذ القديم. فلماذا تقصّر عن مساعدتي».[48] لكنّ العجيلي، لا يتوقف عن مساعدتنا في قصته الثانية «الجدب والطوفان».[49] عبر دفق جميل يتسامى فيه الآخر الأرمني ليعبر عن اندماجيته، ولكن بشكل مغاير تتساوق الأحداث والمواقف فيه لتفصح عن مشهد الآخر الأرمني متناغماً مع ما تخلفه الطبيعة من قحط، جراء غياب الأمطار، حيث تخيم المأساة على الإنسان والحيوان.

تنبري شخصية «المعلم كرنيك» صاحب الجرار الذي كان يتّجه نحو مدينة حلب بعد أن فقد بوارق الأمل في فلاحة أرض من تلك السهول التي تمتد إلى ما لا نهاية.

تحكمها سماء صافية تبضّ الشمس فيها وتلسع. في الطريق إلى حلب يلتقي (المعلم كرنيك) وصاحب الأغنام الستة والتي كانت على وشك الموت، لقلة وإنعدام العشب في المراعي الواسعة، حيث يطلب صاحب الأغنام البدوي من (المعلم كرنيك) أن يعفس له أغنامه، وقد بدت عليه آثار الحزن العميق والحقد الذي بدا من خلال عصبيّته في طلبه المجنون هذا «وإذا عفست لك هذه النعجات، ألا تدعو عليَّ؟. ألا تطالبني بشيء؟ قال البدوي بحرارة:- أبداً والله. وإنما أريد أن يبرد قلبي بأن أراها تموت، لا من الجوع والعطش ولا من يدي أنا... موتة مستعجلة تحت ثقل الحديد».[50]

تبقى حرارة المشهد في مأساويته إذ يثابر (العجيلي) العزف على وتر كهذا دافعاً (المعلم كرنيك) عبر السياق للطلب من البدوي أن يجمع النعجات الواحدة بجانب الأخرى. ويبتعد عنها مخافة أن يصدمه المشهد. «ابتعد الرجل بضع خطوات، متراجعاً بينما عيناه لا تفارقان دوابه. فعاد المعلم كرنيك يصيح به:

- هذا لا يكفي. قف عند شجرة الشوك التي تراها هناك. كما قلت لك أدر وجهك... لا تتطلع إلينا. عندئذ قال المعلم كرنيك لمساعده.

- مصلح عندك تنكة لا يزال نصفها مملوءاً ماء.. أنزل بها وضعها على الأرض ثم الحقني أخاف على الرجل أن ينفجر من العطش والقهر.

فقعل ذلك مصلح. وحين عاد فأخذ مكانه من جناح الجرار أعطى (كرنيك همبرسوميان) كل السرعة للمحرك، إلا أنه بدلاً من أن يسير بدواليب الكوتشوك، المخيفة، على الأجساد الضاوية لتلك النعجات، مرّ إلى جانبهن مسرعاً في اتجاهه إلى الطريق العام».[51]

بتقديرنا أن المشهد الذي سقناه، يحمل في طياته مضامينه المباشرة وغير المباشرة. في مضمونه المباشر: سياق سردي لجزء من حكاية القحط التي تلمّ بالبوادي لغياب المطر وتعامل الآخر الأرمني بإندماجية لصيقة معها، أما النقطة غير المباشرة: فهي الانطباع الإنساني الذي تتركه من خلال تعامل المعلم كرنيك مع البدوي بذكاء دفع في البدوي بارقه أمل بعد يأس اجتاحه فأراد للنعجات أن تموت دون أن تكون له يد بهذا الموت. إذ تتبدى تلك الصورة على لسان مصلح: «لو أننا قتلنا النعجات لقتل نفسه. عملنا طيباً أننا تركنا تنكة الماء»[52].

لكن عند (الياس فركوح) في قصته «آفو».[53] لا نستشرف الأبعاد التي ذهبت إلى تبينها قصة (الجدب والطوفان) للعجيلي، بل نكتشف آفاقاً أخرى (لجوانيات) الآخر الأرمني وتعدد أشكالها الاندماجيّة. هو، (أواديس) بالرغم من كل ما ينتابه من قلق وهجس وذاكرة ترتهن إلى الطفولة الدامية، فيها بشاعة الحرب التي أفقدته النطق والسمع، لكنه بقي «يدب بين الناس يتفاعل معهم ويتلقّى تعليقاتهم السمجة... الباهته. ولا ينطق. ولكنه، في صمته، إن أخذت نفسك بالصبر والذكاء، يكشف عن اللغة التي تريد ولا تملك! ودون أن يُمس... أرتجف!».[54]

ربما يكون عبق هذه الحكاية، يوحي لك بمكنونات (أواديس) الصامت إذ تشير إليه الأشياء والأنساق. وهو صامت «ينقل طلبات الشاي على صينية لماعة.. يسمع تحرشات الزبائن.. ويمرق بين الطاولات»[55].

لكن صمت (آفو) كان أوراقه للتعبير عما يريد. سياق الآخر الأرمني واندماجيته التي تنطوي في ضمنيتها على إشارات كثيرة، ربما تكون أحداهما، أن يستمر (آفو/ أواديس) مهما كانت مشيئة القدر قاتلة.

كذلك هي الذاكرة القاتلة في مسافات انتظارها لـ «ذلك الصديق».[56] إذ تتوهج الذاكرة وترتهن إلى الماضي الذي تغلف السياق القصصي فيه «مذكّراتيّة» تبعث الرتابة في إيقاع القص. لكنها بالرغم من ابتعادها عن التوليف الفني لشخصية (سركيس) تنهض الحكاية بما فيها من مباشرة وتقريرية لتمنح «للأرمني رائحة مميزة وأنتم أحرار في أن تصدقوا أو لا تصدقوا ذلك».[57] حيث تأتي ضمن إطار هذا المستوى الاندماجي متساوقه مع جانبه الاجتماعي، عبر توصيف سهرة لثلة من الأصدقاء جمعتهم الكأس من أجل ثلاث مناسبات دفعة واحدة. «عودة خضر ورأس السنة، وأول خميس من الشهر الذي هو موعد متجدد مع أم كلثوم»[58]. قد يكون ذلك

المشهد تمهيداً أقدم عليه (ذياب) للوصول إلى سركيس الذي أصبح في نهاية المشهد منقذاً لهم من مأزق تعرضوا له لحظة دخول (العم) إلى المكان الذي كانوا يجلسون فيه «وانتصبت قامة عمي! ما زلتم سهرانين.؟ثم أخذ يشم الهواء، يجول بعينيه في الغرفة.. تبادلنا نظرات قلقه.. قال: ثمة رائحة حلوة... رائحة غريبة في الغرفة.. اسقط من يدنا ... لكن أمكرنا يسرع ليقول: أرأيتم ... وأنتم لا تصدقوني حين قلت لكم. فعلاً يا عمي يا أبا خضر إنها رائحة غريبة... رائحة أرمني... ها هو سركيس بجانبي وهذه رائحتك يا سركيس... لم يدم ذهولنا أكثر من ثانية انفجر بعدها سركيس بضحك صاخب وهو يضرب فخذه بيده ثم لحقت به أنا وسرت العدوى إلى الجميع»[59]. إنه سياق رتيب. لكنه لا يخلو من حرارة الانسجام، وبالتالي فهو تعبير عن اندماجية الآخر الأرمني ضمن هذا الأفق الحكائي الذي لا يخلو من التقريرية الصرفة. لكن يبقى الجانب الهام برأينا الذي تعرضت له «ذلك الصديق» وهو الشكل الآخر لصورة الاندماج والتمازج، إنه استبدال الأسماء الأرمنية بأسماء عربية «قلت له: أنت فرج وابنك بشار فكيف تكون أسماء أبناء أختك أرمنية؟ ضحك بطرب وقال: أبوهم اسمه حسني.. نحن أرمن لكن أسماءنا كما ترى عربية.. كان في الصف عندي أغوب وشقيقه اسمه عزيز... شكري وشقيقه واهان... أوصنة وأخوها سليم[60]، قد يكون ثمن التعايش والانسجام والاندماج، مكلفاً وباهظاً، لكنه يبقى هيناً أمام رغبة أعداء هذا الآخرالأرمني بإلغائه بل بدفعه إلى حالة الانقراض.

كذلك هو الحال في وقائع الحرائق الصغيرة عند (حسين ورور).[61] الذي رغب أن يكون السياق الحكائي عنده تسجيلياً مؤثراً الالماح إلى «أن أرمنياً اسمه بطرس سكن بيت قفطان عزام في «الدويرة» وتكنّى بلقب عزام... ساهم بحل أعقد نزاع في جبل العرب بين عائلتي (الشوفي والشومري) ذهب ضحيته العديد من قتلى الثأر، واستطاع بطرس عزام أن يجد مخرجاً لهذا النزاع، وعقدت راية الصلح بوحي من هذا الرجل».[62] ويتابع (حسين ورور) ليدفع مشهد الآخر الأرمني واندماجيته وتساوقه مع أحداث وصراعات المكان الذي يحيا فيه «أزور معلّمي، فيسألني عن صديقه «كارابيت» المحبوب جداً في السويداء من كل معارفه.... يسألني عن «خاتشيك» الذي أغلقت الخمرة طريقه إلى الحياة»[63].

لكن عند (عبد الرحمن سيدو) تتعدّد الجوانب الإنسانية في قصته «آرتين».[64] إذ تسافر الذاكرة نحو آرتين سائق السيارة الخضراء، ذاكرة الطفولة وبراءة الكلمات في سياق رغب (عبد الرحمن سيدو) فيه أن يهجس دون رقيب، متناظراً مع مشاهد الطفولة النابضة ويسهب في تطويعها. وسياق (آرتين) الذي ما انفك يندمج ويندرج إلى درجة الانصهار في محيط يفتح ذراعيه بمودة. «فيريم شيء من الحزن...وكأن بتأخر قدومك، قدوم العروس يضيع الأمل الوحيد أمل اللحاق بالمدرسة لأطفال القرى المتعبين»[65]. وحقيقة هذا النبض الحار بتقديرنا، ساهم في إقامة ملامح السياق الإنساني للوقائع والأحداث. «وكنا لا نركب إلا معك.. فما هو السر في هذا ... ما السر..؟!».[66] إنه سر الحنين إلى طفولة الآخر الأرمني، وإنسانيته في ممارسة هذا الطقس الجليل حنوّاً على ذلك الماضي العتيق لطفولة آرتين، ربما.

لكن السياق يؤكد ذلك «كانت جيوبنا الصغيرة لا تضم في جوانبها إلا فرنكات قليلة، جمعتّها الأمهات الطيبات من بيع البيض إلى البائعين المتجولين.. ولا نركب إلا معك فالسائقون على هذا الطريق جشعون»[67]. لكن النسق السردي للتداعي لا يتوقف، وإنما يتمهل كي يشير إلى صميمية البعد الإنساني لشخصية آرتين. «قسم منا كان يدفع فرنكاً واحداً، المتبقي منا كان يدور حول السياق ثم يغيب دون ضجيج.. حينها كنت تضع يديك في خاصرتك وتقهقه ثم تصيح «حبيباتي يا أولاد الحرام».[68] لا توقّف لشريط الذكريات عن مداهمة الذاكرة، قد تتعب الذاكرة وقد تتلاشى فيها أعصاب يقظتها، لكنها أبداً لن تموت، باقية بحلوها ومرّها في الغربة وبين الأحبة والأعداء أيضاً، شريط متجدّد باستمرار.

الهوامش:

1- نورهان: الأسم المتكسب.
صوفيا: الأسم الحقيقي.
2- قطان: الأسم المكتسب.
آرتين: الأسم الحقيقي.
3- في سبيل الحرية- رواية – ص /437/
4- المصدر السابق ، الصفحة 437/ 449
5- المصدر السابق – ص -/538/
6- المصدر السابق ص – /538/
7- موجز تاريخ الباشا الصغير – ص /16/
8- المصدر السابق ص- /22/
9- المصدر السابق ص /43/
10- المصدر السابق – ص /43/
11- المصدر السابق- ص/84/
12- المصدر السابق – ص / 42/
13- أوراق الليل والياسمين ص /169/
14- المصدر السابق ص /170/
15- المصدر السابق ص /171/
16- المصدر السابق ص /171/
17- المصدر السابق ص /172- 173/
18- النخلة والجيران رواية – غائب طعمة فرمان
19- المصدر السابق ص / 67/
20- مدن الملح (التيه)
21- المصدر السابق – ص /435/
22- المصدر السابق ص /437 - 438/
23- المصدر السابق ص /450/
24- مدارات الشرق (بنات نعش)
25- المصدر السابق ص /118/
26- إشارة إلى الشراكس
27- مدارت الشرق – بنات نعش – ص /481/
28- مدارات الشرق (التيجان)
29- مدارات الشرق (التيجان) ص /53/
30- مدارات الشرق (الشقائق- الجزء الرابع)
31- المصدر السابق ص /380- 381/
32- المصابيح الزرق – رواية حنا مينا
33- المصدر السابق ص /164/
34- المصدر السابق /171/

35- المصابيح الزرق ص /185/
36- صخرة طانيوس - رواية أمين معلوف
37- المصدر السابق ص /235/
38- المصدر السابق ص /236/
39- المصدر السابق ص /236/
40- المصدر السابق - ص /238/
41- المصدر السابق ص /263/
42- المصدر السابق - ص /267/
43- الهدس رواية ابراهيم الخليل
44- المصدر السابق ص /58/
45- المصدر السابق - ص /58- 59/
46- المصدر السابق ص /62/
47- في كل واد عصا - مجموعة حكايات - ملايين الخوري زينوب ص /111/
48- المصدر السابق ص / 111/
49- حكاية مجانين - قصة الجدب والطوفان ص /21/
50- المصدر السابق ص /28/
51- المصدر السابق ص /29/
52- المصدر السابق ص /29/
53- قصة قصيرة (آفو) الياس فركوح - مجلة لوتس العدد 68 /1989
54- 55- المصدر السابق ص /39/
56- مجموعة رحيل اللقالق «ذلك الصديق» قصة دياب عيد
57- المصدرالسابق ص /20/
58- المصدر السابق ص /20/
59- المصدر السابق - ص /21/
60- المصدر السابق ص /25/
61- المصدر السابق -(قصة حرائق صغيرة) حسين ورور /135/
62- المصدر السابق ص /142/
63- المصدر السابق ص /142/
64- المصدر السابق ص /39/
65- المصدر السابق ص /41/
66- المصدر السابق ص /41/
67- المصدر السابق ص / 41/
68- المصدر السابق ص /43/

3- المستوى المهني:

= النصوص المختارة =

1- مدن الملح (التيه) عبد الرحمن منيف - رواية.

2- مدارات الشرق (التيجان) نبيل سليمان - رواية.

3- المستنقع- حنا مينا- رواية.

4- الهدس - ابراهيم الخليل - رواية.

5- سال الدم- عبد السلام العجيلي - قصة قصيرة.

6- رحيل اللقالق - قصص قصيرة.

7- أوراق الليل والياسمين - فيصل خرتش - رواية.

آثرنا أن نتلمس البعد المهني للآخر الأرمني بقصد تفحص مكوناته وملكاته في سياق غربته ومنظورها الاجتماعي، وبالتالي النظر إليها كبعد عملي يحدد الإطار التاريخي لهذه المسألة، ومن ثم استخلاص صور ومشاهد متعدّدة ومتنوعة، توضّعت في كثير من النصوص، عملنا على اختيار البعض منها.

ربما تأتي مسارات هذا السياق في إطارها التاريخي، حاملة لتراث مهنيّ من جهة، وإرث متميز من جهة أخرى يشهد لها التاريخ قبل الوقائع والأدب. فالأرمن عبر متوالياتهم التاريخية، صناعيين مهرة في مجالات متعددة ومختلفة. لكن رحلة التشرد والبعثرة في بقاع الأرض، دفعت الكثير منهم إلى امتهان المهن الصناعية أكثر من غيرها. وهذا يعود بتقديرنا إلى الحاجة النافرة في الأوطان التي استقروا فيها. لكن كيف تساوقت حدوثة المهن في أدبنا العربي، وما هي رؤيته لهذا الجانب الهام في مكوّنات الآخر الأرمني.

لقد تعدّدت رؤية النصوص لهذا الجانب لكنها في نهاية المطاف كانت تصبّ في ملمح فرض نفسه بقوة، واستطال أحداثاً توضّعت في حيز الأدب كما تؤكد الوثائق التاريخية التي سبقتها إلى هذا المضمار.

* - تبقى مدن الملح (التيه) متميزة ونافرة، وسبّاقة في أدبنا العربي الذي استلهم هذا الآخر

الأرمني بأشكاله المختلفة ومستوياته المتعددة، لكن (التيه) تبقى الأكثر نضجاً في استلهام الآخر الأرمني.

وبرأينا أن شخصية آكوب كانت أنموذجاً شاملاً للآخر الأرمني، وتعبيراً صرفاً عن الأقوامية ضمن معيار الأدب من جهة، ومن جهةٍ أخرى تمحيصاً خفيّاً وسلساً يطال كل شيء. لقد كانت (تقمصاً) بارعاً تفاعل معه (عبد الرحمن منيف) كي نرى من خلاله (آكوب) اللافت والشامل بكل ما تعنيه هذه الكلمات. إنه الإحساس الدقيق والمسؤول في خلق الشخوص وإطلاق حريتهم في الأمكنة والأزمنة التي تتساوق وملكاتهم.

صورة آكوب المهنية عند (عبد الرحمن منيف) تتمحور حول مجموعة من الوقائع، إذ تولّف الواحدة منها الأخرى وكذلك تشتغل على شعور آكوب بأنه مرجع (ميكانيكي) لكل مشكلة من هذا النوع، وكذلك هو سائق بارع، وخبير يعرف كيف توضع الأحمال على ظهر السيارة وكيف تكون متوازنة. «وأكوب الذي كان يدور حول السيارة ويتفقد أجزاءها بعناية وصمت، لابد أن تخرجه عن طوره تلك الفوضى والأخطاء التي يرتكبها عبود والركاب، فإذا استجاب الجميع لما يطلبه بوضع الأحمال الثقيلة في أمكنة يحدّدها، بشكل يضمن توازن السيارة، وإمكانية تفريغها في حالة التغريز، فعندئذ يواصل إعطاء تعليماته باختصار شديد ويشارك مشاركة فعالة في وضع الأشياء في أماكنها أما إذا لم يستجب للتعليمات التي يصدرها أو انشغل عبود بالقطع المعدنية التي وزعها على الركاب.

يجمعها مرة أخرى، تاركاً هؤلاء يفعلون ما يشاؤون، فلا بد أن يتصرف آكوب بطريقة أخرى يقول لعبود وقد اشتعل غضباً:

– اتعبوا.. اتعبوا حبيبي،، لكن الحمل كله لازم ينزل، ويستدير آكوب ذاهباً إلى المقهى»[1]. أما كيف يكون مخلّصاً للبعض ممن يتعرضون لمآزق الأعطال الميكانيكية، فكانوا يدهشون ببراعة آكوب لدرجة أنهم كانوا يطلقون عليه لقب (مدبرها). فعندما تعطلت (المدحلة) عند الكيلو مائة وستين استدعي آكوب لإصلاحها بعد أن «فشل المهندس الأمريكي في إصلاحها، وقال إنها تحتاج إلى قطعة غيار، وما لم تتأمن هذه القطعة لا يمكن أن تتحرك من أرضها. ظل آكوب يحاول ويعالج إلى أن أصلحها»[2]. والشواهد كثيرة بل ربما تكون في مجملها علامة فارقة تميز «أكوب» في حران بأكملها، وهي كذلك مصدر شهرته ومعرفة الآخرين واحتكاكهم به. كان يساعد الجميع وتحت أي ظرف.

«كذلك ماتور الماء في الطريق أصلحه بعد أن رفع الجميع أيديهم وأعلنوا عجزهم ونفس الكلام يقال عن التراكتور».[3] إن السياق المهني وشواهده كمحور يحدد شخصية الآخر الأرمني، كان (آكوب) مداراً لها في (التيه) ورمزاً ملوّناً تطاله الحكايا والأحاديث.

وإذا كان آكوب مداراً في (التيه) فإن الآخر الأرمني في «تيجان» مدارات (نبيل سليمان) ومستواه المهني كان تمظهراً لمجموعة من الشخصيات المهنية. منها العابر ومنها المستوقف لكنها

في النهاية ترسم الشريط المهني لذلك الآخر الأرمني وتثابر على تقديمه كشريط، تعدّدت فيه المهن وتنوعت وقائع وصفها. حين تظهر شخصية «ستود يباكر» عبر الحوار الذي دار بين (حسين وهزاع) سرعان ما تتلاشى وتغيب «أنا اشتغل عليها. أعاون السائق ستود يباكر. ألفين كيلو متر وفوقها عشرة ركاب خفيفين مثلك».[4] كذلك هي شخصية (سيركو) الميكانيكي الذي يأتي من حلب إلى الشيخ راغب، لتركيب وإصلاح مضخات الماء والمكيفات في القصر، لكن سيركو لم يكن لوحده في هذا المجيء بل كانت ترافقه ورشة كاملة من الأرمن. «راح ينتقل على مجرى النهر المعلم سيركو الذي جاء من حلب ليركب المضخات».[5] وكذلك هو الحال مع المستر «نيرن» الذي جاء إلى قصر الشيخ راغب وبصحبته مجموعة من الأرمن يفعلون بالقصر ما يحلو للشيخ «حرص راغب على ألايعود متأخراً من حيث تقوده السيارة كل صباح، على مجرى النهر، أو إلى الشرق منه، كي يتفرّج على ما فعل الذين يرافقون المستر نيرن في القصر وكانوا جميعاً من الأرمن»[6].

بتقديرنا أن مجموعة تلك الشخصيات كانت سياقاً ثانوياً في (مدار التيجان) حيث وصفت وصفاً عابراً من جهة، ومن الجهة الأخرى ثابرت على تغذية الشخصيات المحورية في الفصول الروائية التي توضعت فيها، بوقائع منحت لتلك الشخصيات شيئاً من الألق والإلماع المرسوم لها.

لكن في إطار استعراض هذا الشريط المهني وتفحّص مستواه ضمن مفهومه الآخر الأرمني، كانت شخصيته (سركيس) برأينا، نسقاً جديداً ومختلفاً حاول (نبيل سيلمان) أن يمهد له ويدفعه نحو الاستمرار والتوضّع في (التيجان) أولاً ومن ثم في (الشقائق) ثانياً، وذلك قد أعطى للمستوى المهني عند الآخر الأرمني بعداً جديداً. ظلّ ملازماً له في رحلة المدارات، ومكاشفاتها الأقوامية.

و(المعلم سركيس) مصلّح الراديوهات، حين يدعو وليف لتعلّم هذه المهنة، «ارتبك حين دعاه المعلم سركيس إلى أن يتردّد عليه، علّه يتعلم صنعة جديدة، مازالت نادرة في المدينة»[7]. وبتقديرنا أن هذا المشهد جاء معبراً عن مسألتين:

المسألة الأولى: أنه حقق الشرط المهني عند الآخر الأرمني. أما المسألة الثانية: فهي تقديمه بصيغة إنسانية تحقق أيضاً الفائدة للمحيط الذي يحيا بين ظهرانية ذلك الآخر الأرمني.

عند(حنا مينا) تختلف الموازين المهنية عما هي عليه في (مدارات الشرق) حيث يأخذ المستوى المهني للآخر الأرمني في رواية (المستنقع) شكلاً مغايراً. إذ يتجلى السياق السردي ليصف التجمعات المهنية لذلك الآخر. «وكان كيدون للأرمن يقوم قريباً من المزرعة على مدخل اسكندرونة، مؤلف من أكوخ خشبية وفيه بعض الحوانيت».[8] ويستمر السرد «وإلى هناك كان الوالد يذهب في الليالي فيشرب ويعود ثملاً».[9] وكذلك «كان الوالد قد أخذني

قبل يوم إلى حلاق في كيدون الأرمن»(10) وحين «ذهبت الأم إلى (كيدون) الأرمن واشترت ذروراً من حبر الكوبياء أذابته في فنجان القهوة ووضعت لوحاً من خشب فوق وسادة سميكة وتربعت أنا أمام هذه الطاولة الغريبة وشرعت أكتب»(11).

حقيقة الأمر أن (حنا مينا) أراد أن يقدم ذاكرة تمتد وتمتد على لسان الطفولة عبر شخصيته المستذكرة. لكن المسألة بالنسبة لنا تأخذ هذا الشريط السردي من التداعي لتتلمس فيه معادلة جديدة في إطار تفحص المستوى المهني.

لقد تبين بأن الآخر الأرمني قد أحدث نقلة متطورة في مشهده المهني، فلم يعد هناك تناثر لتلك المهن بل أخذت شكلاً جمعّياً يحقق الكثير من احتياجات المحيط الذي يعيش فيه. في (المستنقع) ثمة إحساس طفولي في أسلوب السرد الذي ما انفك يصل فواصل الشريط المهني، الواحدة بالأخرى، كي تكون الإطلالة على (كيدون الأرمن) مشهداً شاملاً ونافراً أيضاً. لكن حكاية الآخر المهني لا تقف عند حد، في (أوراق الليل والياسمين).(12) يتابع مستوى الآخر المهني تقصيه وبحثه، حيث يتبين في السياق، أن «مكرديج» قد لجأ أخيراً إلى مهنة التصوير بعد أن كان (معلم بناء) في ماضيه العتيق «وفي اليوم التالي وضع البارون مكرديج طاقية على رأسه وحمل آلة التصوير على ظهره وانطلق مبكراً إلى دار الحكومة، ليقف بجانب الباب وليدق حبلاً صغيراً يضع فوقه قطعة قماش سوداء ويبدأ عمله كمصور».(13) وهذه أيضاً من المهن النافرة التي برع فيها الآخر الأرمني (حيث نبغ في هذا المجال المصور العالمي (يوسف كارش) وهو من أصل أرمني ليكون من أعظم المصورين الفوتغرافيين في العالم»(14). وهذا ما نحت إليه قصة«صورة يرم كورديان».(15) عبر نقل (فوتغرافي)وتسجيلي تلمسنا فيها صورة الآخر يرم «ماذا قلت، يرم ... !! أتقصد يرم كورديان، أعرق مصوري صحافتنا وأكثرهم إبداعاً .. ؟»(16).أما (فواز مزيك) في قصته (حرائق صغيرة)(17) تبدو صورة الآخر الأرمني الذي يمتهن الخياطة «شهبندريان» حيث يصرّ الولد في القصة على أن يترك منزل والده أو يعمل عند صديقه الخياط شهبندريان.

«اللحظة التي تشبثت فيها بموقفي الذي أبديته صراحاً: إمّا أن أتعلم الخياطة عند صديقك شهبندريان، أو سأغادر المنزل .. ولو إلى الجحيم»(18). قد يكون إصرار الولد على العمل لدى الأرمني شهبندريان مردّه التجربة الصغيرة التي قضاها الولد في محل الخياطة عنده، وما لاقاه من مودة وحرص، وكذلك لإعجابه بوصايا شهبندريان التي تخصّ مهنة الخياطة ودقة صنعها. لكن عند (ابراهيم الخليل) يبدو الأمر مختلفاً في روايته (الهدس)(19) حيث ارتبط المستوى المهني عند الآخر الأرمني متوازياً وسياق الفترة التاريخية التي تتحدث عنها الرواية. إذ بدت شخصية (ساكو) شخصية مهنية ذات طابع بدائي. «فرد ساكو صرّته على الأرض، ثم رفع رأسه

الأشيب، راقب من حوله بعينين اعتادتا حتى أدق التفاصيل في المكان، من هبة زوابع العجاج الصغيرة إلى المعارك بين الناس والكلاب، زعق في فراغ الشارع الممتد: - مبيّض مواعين، مصلح بوابير».[20] كذلك هي شخصية (دانيل الحلاق) والذي كان متعدد المهن «أو المواهب إن صح التعبير».

«وكان دانيل الأرمني في دكانه الصغيرة مع بعض زبائنه. وزبائنه على ثلاثة أنواع، نوع يأتي للحلاقة، وحلاقته معروفة على الطريقة العسكرية الانكليزية وقد سماها الأهالي «حوافة دانيل» وسبب ذلك أن دانيل في الأصل حلاق للمعسكر في حال غياب الحلاق الأصلي، ونوع يأتي لتعلم العزف على العود، فدانيل عواد الشرق في نظر نفسه، أما النوع الأخير والغريب من زبائنه، فهم الذين يرسلهم الطبيب إليه من مرضى السكر، وفي أيديهم فناجين مملوءة بالبول فلعدم وجود مخبر للتحليل، كان يقوم بوظيفة مخبر تحاليل بشري، يتناول الفنجان المليء بالبول ويمد لسانه الغليظ في السائل، ثم يتلمّظ ويتمطق ويصفن قليلاً ويقرّر: - ما في يرفع حاجبيه ويتلمس بطنه الكرشاء، أو يهز رأسه الكبيرة، ويقول: - في، في».[21]

لقد أخذ الشريط المهني الذي قدمته رواية الهدس أبعاده المختلفة في سياق الآخر الأرمني ملّوناً حكاية دانيل الغرائبية عبر توصيفها المتعدد، إذ منحها ذلك التعدد القيمة الجمالية والفنية جاعلاً منها شخصية تجاوزت في تمظهرها المهني كثيراً من الشخصيات التي توضعت في النصوص الأدبية المختلفة. لكن الوقائع والأحداث عند (عبد السلام العجيلي) في قصته (سال الدم).[22] تأخذ مداها الآخر لتتجلى من خلالها شخصية (ستراك) ذلك الميكانيكي الخائب، حيث لا مناص من تمظهر المستوى المهني والصناعي لصورة الأرمني في أدب عبد السلام العجيلي.

حقيقة الأمر أن الحدث في القصة مرتبط ارتباطاً مباشراً ومحورياً بمسألة ضرورة (جريان الدم) بعد كل فعل يقوم به الإنسان المقتدر، ونصيب (ستراك) من هذا الحكم، أن قدّر له أن يكون ميكانيكياً من الدرجة الثالثة «صحيح أنه بين مركبي أمثال هذه الآلة معدود في الطبقة الثالثة وأن الحاج صالح قد انتقاه كعادته في الشحّ رغبة في التوفير».[23] هكذا لعب بخل الحاج صالح دوراً في إعطائه هذا الترتيب. لكن المفارقة الهامة في قصة «العجيلي» أنه ولّف دور (ستراك) عبر الإلماح إلى أنه ميكانيكي من الدرجة الثالثة. ليس لأنه هكذا، وإنما كي يأتي في سياق السرد منسجماً مع أن ثمة خطأ كان قد ارتكبه (ستراك) وكان خفياً عن الجميع لذا لم تعمل الآلة الضخمة بالشكل الصحيح وظل ذلك الخطأ ماثلاً يقف بينها وبين العمل. لذا جاء وهم (جريان الدم) حقيقة لابد من فعلها. لكن (ستراك) لم يتوانَ أبداً «في وضع لوالب الأساس للمحرك في مكانها من القاعدة الأسمنية، ولا في تثبيت

المضخة على الجرف في أساس مكين كما أنه – من جهة ثانية– أحكم ربط الأنابيب ومقاسها /I2 انش/، بالمضخة وغمس شراقها في ماء الفرات على عمق كاف).[24] لكن «مع كل ما صنعه، يرى أن المضخة لاتكاد تصب بضع دفقات من الماء في الساقية الجديدة حتى يحشرج المحرك وتبطيء دقاته ثم يقف».[25] هكذا أريدَ لستراك أن يكون هذه المرة ميكانيكياً خائباً وبقي «ستراك المعلم الأرمني الذي جاء به الحاج صالح من المدينة ليركب آلته العجيبة حائراً في السبب الذي يحول بينها وبين العمل المنتظم».[26] لكن توليفة (العجيلي) تحلّ اللغز على الأقل بالنسبة لستراك الذي يقف دهشاً.

حين أراد أن «يحاول محاولة أخيرة في إدارة المحرك. وقد فعل، فدارت آلته كعهده بها في بدء العمل وانصرف وهو يطلّ على أجزائها وينحني متفقّداً علّه يقف على السبب الذي يحول دون استمرار المحرك في الدوران. ولم يكن منتبهاً إلى أن ابن الحاج صالح، ذلك الصبي المدلل الذي ما جاوز الثانية عشرة قد تسلل إلى وراء المحرك بثيابه الفضفاضة يتأمل دواليبه الدائرة بسرعة هائلة. وفجأة سمع المعلم الأرمني صيحة سريعة علت على ضجيج الآلات، أعقبها صوت اصطدام بأحد الجدران وفرقعة محطمة. فلما هرع إلى قريب من الباب الذي يصل بين المحرك وساقية المضخّة رأى على الأرض كومة من اللحم عارية الثياب مهشمة مدماة اختلط فيها اللحم بالعظم هي التي كانت قبل ثوان «حميد» صبي الحاج صالح الوحيد».[27] حينها بقي المحرك دائراً دون توقف والماء يتدفق في الساقية دون انقطاع. لقد سال الدم كما أراد الشيخ وكما أراد (العجيلي) أيضاً لكن المفارقة التي تخص السياق الذي نتفحص المستوى المهني لصورة الآخر الأرمني فيه، الروع الذي حل بستراك لحظة اكتشاف خطئه الفادح عندما «رأى تحت محور الدولاب الكبير، بين هذا المحور وقاعدة الأسمنت التي يستند عليها، قطعة حمراء من لحم ممزق علقت بها أصابع خمس تلك كانت ساعد المسكين حميد عالقة بين المحور والقاعدة وقد رفعت المحور عن القاعدة قدر إصبع، وهو القدّر الذي كان يعوزه قبل الآن ليكون سوياً وليعمل المحرك عملاً منتظماً دائماً...».[28]

إذاً تكشّف السر في حكاية (سال الدم) ليبقى ستراك ميكانيكياً خائباً لا لشيء وإنما لكي يكون ضحية الحكمة التي تقول: لابد من جريان للدم بعد كل فعل جديد يقوم به إنسان مقتدر.

لكن (قرب البحر) وبعده عن حسن حميد ليس أبداً كقرب الألق والتجلي للآخر المهني عند (عبد السلام العجيلي وابراهيم الخليل) ثمة مفارقة كبيرة في التجليات لكن الإلماح في (قرب البحر)[29] لسياق الآخر المهني كان بارزاً عبر تذكّر بشتاوي «أتذكر جيداً أن آرتين كان

قد جاء إلينا والدنيا صيف مع خالد الياسين أحد مقاتلينا من سكان مخيم النيرب في حلب، بعد أن تمنّى، خالد الياسين أمامه لو كان معنا ، فنحن بحاجة إلى أصابعه التي تحفظ محركات السيارات غيباً»[30].

في البدء كان آرتين في «قرب البحر» ميكانيكياً بارعاً تحول عبر توليفة لاهثة حاولت أن تزاوج بين القضيتين الفلسطينية والأرمنية، إلى عاشق بارع أحب رمانة الفلسطينية، ومات أثر انفجار مدوي.

إن تلازم المهن بمختلف أنواعها وصفاتها ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالآخر الأرمني وكانت النافذة الاجتماعية التي أقام من خلالها صروح حيواته مع الآخرين الذين يعيش في محيطهم.

كان الآخر الأرمني نافراً وبارزاً في كل المهن التي امتهنها، كان صادقاً وذكياً في ممارستها، لم يقل الأدب العربي هذا في سياقاته التي توضع فيها ذلك الآخر وحسب، بل كان التاريخ كذلك.

الهوامش:

1- مدن الملح (التيه) ص /434/
2- المصدر السابق ص /441/
3- المصدر السابق ص /441/
4- مدارات الشرق (التيجان) ص /487/
5- 6- المصدر السابق ص /560/
7- المصدر السابق (التيجان) ص /52/
8- المستنقع (رواية) ص /26/
9- المصدر السابق ص /26/
10- المصدر السابق ص /37/
11- المصدر السابق ص /41/
12- أوراق الليل والياسمين رواية فيصل خرتش
13- المصدر السابق ص /163/
14- يمكن العودة إلى حياة هذا المصور للتوسع في معرفته إلى كتاب (الأرمن عبر التاريخ) مروان المدور ص /605/
15- مجموعة رحيل اللقالق / قصة ميشيل خياط ص /69/
16- المصدر السابق ص /72/
17- المصدر السابق ص /135/
18- المصدر السابق ص /137/
19- الهدس - رواية ابراهيم الخليل
20- المصدر السابق ص /31/
21- المصدر السابق ص /101-102/
22- ساعة اللازم - مجموعة قصص - ص /76/
23- المصدر السابق ص / 76/
24- المصدر السابق - ص /76/
25- المصدر السابق ص /77/
26- المصدر السابق ص /76/
27- المصدر السابق ص /85/
28- المصدر السابق ص /86/
29- قصة قصيرة - رحيل اللقالق ص /5/
30- المصدر السابق ص /11/

4- المستوى السلبي:

= النصوص المختارة =

1- الضاحك الباكي (ثروت) رواية - فكري أباظة.

2- في سبيل الحرية - رواية - عبد الرحمن فهمي.

3- موجز تاريخ الباشا الصغير - رواية - فيصل خرتش.

4- رياح الشمال (1917) رواية - نهاد سيريس.

5- النخلة والجيران - رواية - غائب طعمة فرمان.

6- مدارات الشرق (التيجان - بنات نعش) رواية - نبيل سليمان.

7- المستنقع - رواية - حنا مينا.

إن مبعث رغبتنا في رؤية المستوى السلبي، لسلوك الشخصية الأرمنية مردّه الاعتقاد بأن الأرمني وقبل كل شيء «إنسان». له فعله في الحياة الواقعية وكذلك في الأدب والتاريخ. ولما كان الحال هكذا فإنه لا بد أن يكون في بعض توضعاته ومعيوشه يمارس طقساً مشيناً من وجهة النظر الأخلاقية أو اللاهوتية أو الاجتماعية، حيث لا يختلف حول معاييرها أحد.

والسياق الذي نبحث عنه عبر هذا المستوى من الآخر الأرمني، متعلّق بالجانب المشين أو السلبي لذلك الآخر كما توّضع في النصوص الأدبية. إن اشتغال الأدب على هذا المستوى تباين في بعض النصوص وأرسى معاييره. وفي البعض الآخر كان عابراً يلمح دون أن يترك أثراً بارزاً في المضامين التي نحن بصددها. قد تكون شخصية الغانية (ثروت، ماجنسيتي)[1] عند (فكري أباظة) أحد أهم شخصيّات الآخر الأرمني في سياقها السلبيّ أو المشين. بالرغم من أن الرواية لم توضح الأسباب التي دفعتها لذلك الطقس، لكنها في حقيقة الأمر، تبدو مرغمة على ذلك. إذ يعتلج في داخلها أمر يدفعها للدفاع عن رذيلتها دون توضيح لسبب من تلك الأسباب «أنا الساقطة في نظرك ونظره ونظر الناس ونظر أبوي وإخوتي وأسرتي وعشيرتي من قبل. لست آسفة على سيء، إنما أنا امرأة عنصري نبيل»[2].

ونحن في هذا الإطار لا نبحث عن المعايير الأخلاقية في النص، وإنما نسوق حكاياته لاستكمال رسم لوحة الآخر الأرمني، ورؤيتها من جوانبها المختلفة.

عند حنا مينا في رواية (المستنقع) يبدو الأمر غير ذلك من خلال (كيدون الأرمن) حيث «كان الوالد يذهب في الليالي فيشرب ويعود ثملاً، وكانت الوالدة تخاف من ذلك لا لأنه يسكر بل لأنه قد يتحرش بامرأة ما، والأرمن لا يتساهلون في هذه الأمور»[3].

ولربما تكون هذه المفارقة في القيمة الأخلاقية لها معيار يتّفق نحوه الجميع، لكن السياق الذي نتفحصه يتلّمس حدود الشخصية في الأدب كما أسلفنا والأدب قبل أن يكون أدباً هو حياة. لذا وجدنا من المفيد التوقف عند هذا المستوى الذي دعوناه (سلبياً) لكي نتبيّنه ونستكمل رسم اللوحة في أبعادها المختلفة.

تظلّ رواية «عبد الرحمن فهمي»[4] من الروايات التي توضّعت فيها شخصية الآخر الأرمني وتمظهرت في جوانب عديدة. إذ كان سياق الرواية في تركيبه ومعماره سرداً وصّف تلك الجوانب في الكثير من المواقف والأحداث، فإنه كان في أبعاده متعدّداً من جهة ومن الأخرى، تعرض بعمق لا يخلو من المباشرة.

تبدو للوهلة الأولى شخصية (قطان) في شكلها الظاهري شخصية (حنينيّة) إذ يمارس اسلوب الأبوة نحو ابنته (نورهان) بصورة عاطفية، وكذلك نتلمس من سياق أحداث الرواية بأنه مرابٍ يعمل على إقراظ الفلاحون نقوداً بشرط إعادتها على المواسم. ولما كان الفلاحين غير قادرين على إعادتها في أوقاتها المحددة، عندئذ كان (قطان) يبادر إلى شراء الأراضي أو رهنها من أصحابها وبذلك أصبح ملاّكاً كبيراً للأراضي.

قد تكون الحكاية عند هذا الحد، أسلوباً حياتياً يمارسه الكثير، لكن أن تستحيل الأمور والحيوات إلى غير ذلك!؟. بتقديرنا أن قطان، شخصية ذات استعدادات مخادعة ومتلونة بطبيعتها وتكوينها، إذ تبرز هذه المسألة عندما يزور القنصل الانكليزي (قطان) في منزله «جئتك لتعمل في خدمتنا... نريد رجلاً وثيق الصلة بالمصريين يعمل لحسابنا، يجمع لنا أخبارهم... وينشر بينهم ما نريد من أخبار ليخرّب صفوفهم ويُيِئسهم من مقاومتنا... بعبارة مختصرة نريد منك يا قطان باشا أن تكون جاسوساً لنا»[5].

إنّ عدم قبول قطان في بداية الأمر مبعثه غياب الضمانة لاستلام مكافآته المالية عن تجسّسه لصالح الانكليز، لكنه وبعد أن يتأكّد من حصوله على المكافآة يبادر لتسلّم هذه المهمة. لم يكن قطان خافياً على القنصل، إذ كان القنصل على دراية تامة بحقيقة (قطان باشا) ووهمية أبوّته (لنورهان). «إنني أعرف أدق التفصيلات عن الثورات التي قامت في أرمينيا في السنوات العشرين الماضية وإننا على اتّصال بكثير من رجالها وأن هؤلاء الرجال يتلّهفون للحصول على معلومات معينة حول «هاجوبيان الشجاع» وابنته صوفيا وخادمهما آرتين وهذه المعلومات مدعمة بالوثائق ونستطيع أن...».[6]

قد تكون هذه المعلومة الإخباريّة من القنصل الانكليزي مفتاحاً هاماً لتفحص المعالم الماضية عن قطان، وكذلك اكتشاف (نورهان، صوفيا) بأن حكاية القدور السبعة المملوءة بالذهب والتي وضعها قطان في إحدى الكنائس في أرمينيا، هي محاولة من قطان لتغطية الكثير من الخدع التي كان يحيكها لها إضافة إلى التبريرات الكثيرة التي حاول أن يخفي من خلالها سرّ جاسوسيته لصالح الانكليز عليها «ألا تعلمين أنني تحالفت مع الانكليز.... فأنا أعينهم على تحرير مصر من سلطان الأتراك وهم يعينوني على تحرير أرمينيا أبوك ليس جاسوساً يا صوفيا، إنه لا يزال «بطل التحرير»[7] وإن كانت الوسائل قد اختلفت»[8].

لكنّ محاولات قطان الدائمة في التغطية والتعتيم، تتلاشى بعد أن يُكتَشَف أمره من قبل (أحمد آغا بونابرته) أمام الجميع قائلاً: «قل لها يا آرتين من أكون»[9] لكن (آرتين، قطان) يحاول أن يهجم على أحمد آغا، متهماً إياه بالكذب والافتراء بما قاله عنه وما سيقوله «لقد أخبرك باسمي... أحمد آغا الخازندار... المعروف بين المصريين بأحمد آغا بونابرته.. كنت قائداً في الجيش التركي الذي حارب أباك هاجوبيان الشجاع واستطعت أن أهزمه بفضل هذا الرجل، وأشار إلى قطان «آرتين قطانيان، أو آرتين القذر كما يسميه أهل أرمينيا».[10] ويتابع أحمد آغا «إنه ليس أباك يا صوفيا...!. إن أباك مات في المعركة كما يموت أشجع الفرسان، أمّا هذا، فهو آرتين القذر الذي خانه وسلمه لنا ثم فرّ بك وبثروته بعد أن قتل أمك»[11].

لم يكن وقتها الكشف هيّناً على (نورهان، صوفيا) إذ صعقت للأمر ولهوله، وما كان منها إلا «وقبل أن ينتبه أحدٌ لما تنوي أن تفعل. استلّت خنجراً كانت تخفيه في صدرها وطعنته في قلبه».[12] بعد أن قالت له: «أنا لا يعنيني أن تشنق يا آرتين بقدر ما يعنيني أن أردّ إليك الوديعة التي كنت لا تفتأ تطالبني بالاحتفاظ بها... ثأر أمي.. وثأر شهداء أرمينيا»[13].

هكذا كانت أنساق المستوى السلبي عند الآخر الأرمني تتساوق وجملة الأحداث التي مرت بها رواية (في سبيل الحرية) حيث كان اللافت في أحداثها، أنها تعاملت مع الآخر السلبي وأوجدت معادلاً لذلك الآخر كي يعالج الأمر بذاته، بمعنى أن آرتين القذر مات على يدي فريسته (نورهان، صوفيا) التي لم تتوانَ عن طعنه في مقتله.

أما الصورة الأخرى والتي لم تجد لنفسها مخرجاً، فهي شخصية (هاروت) التي واكبت أحداث ووقائع وتجليات رواية (موجز الباشا الصغير)، لتنحرف كما انحرف الباشا الصغير بعد أن كبر كثيراً لدرجة لم يعد يتسع له مكان.

هاروت الطيب، الوديع الذي كان يقطن في بيته المتواضع، والمتواضع جداً، غدا نجماً يغذّي بريقه ولمعانه الباشا، وأي باشا، إنه الوحيد الذي يفعل ما يريد، لكن هاروت «العقل المدبر الذي ينظم عشرين عملية في وقت واحد، وفي عشرين مطار عالمي من يجرؤ؟ قد يتمادى أحدٌ ما فيلعب في ذيله ليجده عامل الفندق في غرفته المغلقة على نفسه مسجى وعيناه جاحظتان، وهو يرتدي القميص أو ربطة العنق أو الحذاء، قد يرد على الهاتف فتتفجر

السماعة... إذن فليعرف كلٌ حجمه ولا يتلاعب»[14]. إنه اللون الآخر في سياق المستوى السلبي، اللون الذي يستلهم حكاية المافيات الصغيرة وربما الكبيرة أيضاً.

وبتقديرنا أن هاروت، كتعبير عن الآخر الأرمني في إطار هذا المستوى كان أيضاً ذا استعدادات للتماهي بالعنف واللصوصية والمخادعة «ولمّ الباشا صرته بجانبه، فتحها، ثم فك أربطتها وقطعة النايلون ثم الكيس الخام المربوطة به جيداً. ثم ظهر مسدسان يلتمعان. قال: اسمع هاروت، كالعادة، يريد تغير الأرقام. أمسك هاروت بأحدهما، فرغه. مدّيده إلى الأمام به، ثم أطلق خرج صوت: تك. قال هاروت: تكرم باشا اليوم يكون عندك»[15].

لا فكاك لهاروت عن الباشا ولا للباشا فكاك عن هاروت أيضاً، ثنائية لملمتها حكاية التطورات التي طرأت على الباشا وما أصاب هاروت منها «هكذا كانت البداية... يجلس شاب وصبية، مرة أو أكثر. تلتقطهما عينا هاروت الذي أصبح أنيقاً جداً. لا بد أن يتأخّر أحدهما في أحد المرات. يقدم نفسه. يهديهما قرنفلة أو شيئاً بارداً أو ساخناً يفتح حواراً ثم يجرّهما إما إلى الحشيش أو المال بحسب ما يحتاجانه. وعندما يدخلان في الدائرة، يربطهما بأحد المطارات، ثم يغيّران ذلك في الشهر أو الاسبوع مرة أو أكثر. كان هاروت يجيد عمله بدقّة كمبيوتر ويدير هذه الشبكة الواسعة الموصولة مع المطارات والموانىء العالمية كافة ومداخل الطرق البرية والبحرية»[16].

إنها حكاية هاروت الذي كان وديعاً وأصبح عنيفاً، إنها رحلته التي تناثرت بين طيّات حكاية الباشا الذي كان صغيراً وأصبح كبيراً، وكبيراً جداً.

لكن رياح «نهاد سيريس» الشمالية كانت شيئاً آخراً. تذكرنا «برواية الضاحك الباكي – والغرفة رقم 19»[17] والحكاية الطويلة عن البنسيون، إنها البغي مرة أخرى لكنها عند (نهاد سيريس). عابرة ضمن سياق الرواية وتفاصيل سردها، لكننا آثرنا تفحصها لاعتقادنا بأنها سياق يمثل وجهي المعادلة عند البغي في منظور تصوراتنا للمستوى السلبي عند الآخر الأرمني.

«عند أدبية هانم، أربع فتيات إحداهن أرمنية»[18]. قد يكون هذا هو الوجه الأول، أي أنها (بغي)، لكنها في الآن ذاته شرسة لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها لشدة نفورها من الزبائن فقد قال الذين زاروا مدام أدبية لربيع الزيات «لماذا لا تنزل إلى حلب؟ اذهب وشف أهلك ثم أعرج على بحسيتا تزور أحد البيوت الذي اسمه (ملاقا تخخانه نمرو 17) هناك ستجد فتاة أرمنية جميلة ولكنها متوحشة لم نستطع أن نقترب منها، ولكنك تستطيع ترويضها».[19] والمفارقة هي نفور تلك البغي وتوحشها، وهذا الجانب يحمل بتقديراتنا أسبابه التي لم تبادر (رواية رياح الشمال) إلى الغوص فيه، بل اكتفت بأن تقف عند تلك الحدود لكنها كما قلنا حقّقت ثنائية مزدوجة لشخصية البغي دون أن تذكرها. أما (نخلة غائب فرمان)[20] فإنها التعبير الآخر والمختلف حيث تتطاول شخصية «خاجيك» لتنسج خيوط مؤامرة مع مصطفى على الخبازة (سليمة).

تبدأ اللعبة عندما ينصح مصطفى، الخبازة بخبث، ويدعوها أن تترك عملها على التنور والوقوف أمامه منذ الصباح حتى العصر. واقفة على قدميها يلفها الدخان واللهب «ثلاثين دينار... إذ عندج ثلاثين دينار، هسه أسويج شريكة ويه واحد أرمني عنده أحسن فرن بذاك الصوب»[21]. هكذا يظل السياق ينمو، وتبقى سليمة الخبازة تقلّب الفكرة طوال الليل، لكنها في النهاية، تقتنع بفكرة الصمون والفرن وخاجيك الأرمني «آمنت به منذ أن خرج من الفرن مثل فأر خارج من كيس الطحين صغير الجسم مثلث الوجه يهز رأسه كثيراً. وبعد أن وقفوا قليلاً في الطريق دعاهم إلى الفرن وكان الفرن جهنم فاستجاروا إلى حجرة ضيقة لصيقة به وتمت الصفقة خلف بابها المغلق»[22]. لقد سُدّت سبل التراجع أمام سليمة الخبازة بعدما رأت بعينها خاجيك «وهو جالس وراء الطاولة، وأمامه دفاتر طويلة وأقلام، مثل أحسن مأمور بلدية، وسلمته الثلاثين دينار، فتناولها مصطفى بسرعة:- أشو أكتب سند للخاتون. قال خاجيك بصوته العصفوري:

- آني يكتب بالأرمني... شيئَعَرف عربي!.

إعترض مصطفى «الله يرضى عليك». لا، لازم بالعربي، الخاتون متعرف إلا بالعربي قالت: لعد شتريدني أعرف، مسقوفي؟»[23]. لكن السند الذي كتب للخاتون لم يتجاوز حدود الكتابة فيه «غير بسم الله الرحمن الرحيم؟. عبالك ماكو واحد يقرا غيرك»[24].

لم تكن شخصية خاجيك في رسومها السياقية، إلا شخصية ذات مضامين تتمحور وتعيش بكل سلبياتها إضافة إلى شخصية مصطفى، في فلك الاحتلال الانكليزي للعراق، والمسألة الأساسية في تطور نفوذ خاجيك تعود إلى أنه اختار الطريق الأسهل والأسرع على حساب كثير من القضايا الإنسانية والأخلاقية بإقامة جسر خفي مع الرموز في جيش الاحتلال الانكليزي، وقد توضحت تلك العلاقة بعدما بدأت علاقة مصطفى بخاجيك تتكشّف.

لقد عانى مصطفى من البطالة والتشرد، «لكن عمله في الجيش البريطاني دلّه على تجارة رابحة لا تكلف غير رأسمال متواضع واستخدام ذكي لبعض ذوي الصلات والخبرة بالجيش الحليف، وكان خاجيك من هؤلاء»[25]. هكذا كانت حكاية خاجيك ومصطفى، وجهان لعملة واحدة، قوامها الاحتيال مرة والنصب مرات كثيرة، لكنها في النتيجة محطة عابرة في علاقة النخلة بالجيران».

كذلك هي الحكاية في (مدارات نبيل سليمان) حيث تتلمس حكاية الأغوات والملاكين عبر شخصيتين (آرو - هيكازون) اللذين تداورا لعبة قذرة في امتلاك مساحات كبيرة من الأراضي على حساب الأحراش من جهة، ومن الأخرى بحيازتهم على الجاه والقوة. وهكذا علاقة كانت مرتبطة بشكل من الأشكال مع الإحتلال الفرنسي واللهاث خلف توطيد العلاقة أيضاً بالمستشارية الفرنسية «وحده آرو، دون الآخرين، ما كان له خارج القزلي سوى القليل، ولذا راح يسعى منذ دخل الفرنسين،

وطد صلته بالمستشار، إلى أن يوسع ملكه على حساب الأحراش»[26].

كما اعتقدنا في (النخلة والجيران)[27] من قبل، أن الدوافع الرئيسة التي جعلت من (خاجيك) رجلاً له علاقات واسعة، هي علاقته بالاحتلال الانكليزي مما سهل عليه إيجاد مصدر للمال دون أي عمل مجهد يقوم به. كذلك هو الحال في (مدارات نبيل سليمان) في (بنت نعش) يبدو آرو لاهثاً خلف توسيع ملكه بالطريقة ذاتها [اقامة جسر مع الإحتلال الفرنسي]. وهذا ما كانت عليه آلية عمل /آرتين/ قطان/ في رواية (عبد الرحمن فهمي)[28] إذ أقام جسراً مع الإنكليز أيضاً من أجل حماية نفسه وتوطيد أسلوب توسيع أملاكه.

ثابرت شخصية آرو في (بنات نعش) على تقديم الشكل الأخر لجانب من جوانب المستوى السلبي. حيث لم يقف آرو عند توسيع أملاكه، بل أقدم وهو على دراية بما يفعل، وما يقوم به، إذ يقوم باقتناص فرصة طرد عزيز اللباد وأسرته، بعد المشكلة التي أثارها (شاهين آغا) معهم، وبعد أن وصلت الأمور بينهم إلى الرصاص والقتل. يرحّب آرو بمقدم عزيز اللباد إليه فعزيز لديه شابان قويا البنية. وتلمع وقتها في ذهن آرو حكاية استصلاح جديد لأراضي الحرش «صمت آرو مستحسناً، وقد منحه بعض الثقة صدق حدسه، كما زاده بعض القوة طمعه بهذين الشابين اللذين يمكن أن يستصلحا من الأرض بقدر ما يستصلح فلاحوه جميعاً».[29] لكن غياب (هيكازون) بعض الوقت عن سياق آرو وحكايته مع فريسته الجديدة (أسرة عزيز اللباد) لا تعني أنه لا يشكل خطّاً موازياً لآرو، حيث آلية الاثنين في التوسّع على حساب الأحراش تعمل سوية، لكن كل منهما في اتجاه. ونحن إذ اخترنا الإشتغال على تفحص شخصية آرو فإننا رأينا فيها حدود الذي نبحث عنه، ومستواه السلبي الذي لازمه. كونه الآخر الأرمني الذي تساوق مع الأفق المشين، والذي لا ينفك اقتناصاً، باحث دؤوب عن فرائس في المياه الراكدة.

لم يفرح آرو كما فرح، عندما بدأت أسرة عزيز اللباد ببناء البيت الذي سيؤول إليه في نهاية المطاف، أدهشته حركة عزيز اللباد «وقد سرّ ذلك آرو وشكر المسيح أنه لم يُحضر بناء، وإن كان البيت سيؤول إليه أولاً وأخيراً فقد وفّر عليه عزيز الكثير»[30].

لكن الحكاية في مدار (التيجان)[31] حكاية أخرى. إذ ينحو الآخر الأرمني ملتفاً بسياقه السلبي والمشين لتتمظهر شخصية (العم مادويان) كخادم خاص للخواجة ثابت، يتلقى المهام منه، وينفذها بدقة وحذر شديدين، لكن مادويان ورغم اشتغاله لحساب الخواجة ثابت، كان يخفي بعض المعلومات التي يتعرف عليها خلال مراقبته لترياق الصوان التي كان يحرسها (العم) ويراقب تحرّكاتها كمهمة أساسية له كان قد كلفه بها الخواجة ثابت.

لم يكن (مادويان) في مهماته صياداً للمعلومة وحسب وإنما كان ينال من الخواجة أجراً، وفي الوقت ذاته يهدّد (ترياق الصوان) بالمعلومة التي لم ينقلها إلى الخواجة.

وبتقديرنا أن ذلك التلوّن الذي يحيا عليه مادويان في علاقته بالآخرين دفعنا لاتخاذه

أنموذجاً ذا سياق جديد لرحلة تفحصنا للمستوى السلبي عند الآخر الأرمني «العم مادويان مسؤل عنك ليل نهار، دكانه تحتك وبيته مقابل الأوبرا، لا تنسي، في اليوم الثاني قالت: حفظت الوصية».[32]

«نسيت الوصية سريعاً، وعادت تخرج كل ظهيرة، تجرأ عن الإبتعاد عن العم مادويان والسينما... تجدد تواطؤها معه على ألا يخبر الخواجة بخروجها»[33].

لعل العم مادويان كان يقسم المعلومات التي يحصل عليها عن تحركات الخواجة ثابت وترياق الصوان، قسمة فيها الذكاء والخبث، وهذه آلية اشتغاله للحصول على المال من الطرفين سوية، ولتهديد ترياق الصوان الدائم برغبتها القوية للبحث عن بديع الطارة «خير يا بنتي؟ مالك وللسجن؟ كل يوم تروحين إليه؟ لو عرف الخواجة.... أرخت شفتيها بهزء وقالت مقاطعة:- لا يا عمي، والخواجة لا شأن له بهذا، أنا أدور حول السجن. أبحث عن بيت صديق قديم.

نسيت البيت يا عمي.

– ومن هو هذا الصديق؟ عمك مادويان ينكش لك بيته. بيروت أحفظها يا بنتي مثل أبانا الذي....

– سمعت بشاب اسمه بديع الطارة؟

صمت مادويان قليلاً، وهو يتمعّن في ترياق، ثم قال وهو يبعث برزمة الأكياس الورقية أمامه.

– من الخواجة إلى بديع الطارة يا بنتي؟ ما قصتك؟.

– عرفته إذن؟

– عرفته. ادعي له حتى تنفرج كربته. ألا تعرفين أنه محكوم؟ هذا منفي في الرقة يا ترياق. هذا شيوعي، ما أوصلك إليه؟ آه لو سمع الخواجة.

– الخواجة يعرف يا عمي ولكن لا تقل له»[34]. ما كان العم مادويان مطمئنّاً أبداً لتمتين العلاقة مع ترياق على حساب أن يكون الخواجة ثابت خارج اللعبة، فهو يدرك بحسّه الخبيث أن الأقوى في هكذا معادلة صعبة، لا بد أن يكون الخواجة دون منازع.

فعندما تشعر ترياق الصوان، بأن الحاجة إلى العم مادويان أصبحت ملحّة ومفيدة بالنسبة إليها، تبادر القول: «من الآن فصاعداً لا تأخذ من الخواجة. أنا سأدفع لك. مفهوم»[35]. عندها شعر مادويان بأن شيئاً ما في رأس ترياق الصوان. لذا بادر سريعاً إلى نقل المعلومات التي كان يخفيها عن تحركات ترياق الصوان إلى الخواجة ثابت. لكن ترياق تعرف فيما بعد أن مادويان هو الذي أخبر الخواجة بكلّ شيء. حينما يسأل الخواجة ترياق «لماذا طلبت من مادويان أن....»[36] وكذلك عندما يهتف مادويان إلى

مكتب الخواجة، «الأستاذ فؤاد البا ' «الآن عندها»[37]. لكن حينما «نهض الخواجة منغّماً صوته:

- جاء فؤاد باشا يطمئن عليك ها؟ أرخت ساقيها كاتمة ضيقها، وقالت:

- مادويان سأقطع لك لسانه. جاء فؤاد، راح فؤاد: ما المعنى؟»[38].

تتقادح الإشارات المشينة في سياق العم مادويان لتدفع بالنسق السلبي الذي نتفحصه في هذا المقام نحو وضوح أكثر، وتجلّ أرحب كما هي الحال في (مستنقع)[39] حنا مينا الذي تكاثر فيه مشهد المستوى السلبي عند الآخر الأرمني بتعدد ألوانه وغرائبية وقائع أحداثه عبر سرد يوصّف شخصيات الآخر ليجعل منها علامة نافرة في مكوناتها ومفارقها الوقائعية. (دلي كتور) تلك العجوز الأرمنية الشمطاء. والتي تنتقل من لون إلى لون في الاحتيال والخداع. (دلي كتور) مركّب غرائبي التفاصيل «عجوزاً منخورة، طويلة عجفاء، طاعنة في السن حتى ليهتز رأسها وهناً وحزناً وهي تتكلم»[40]. لكن «وحدها كانت من أهالي اسكندرونة في هذا الحي، وقيل إن أصلها من ماردين، ولا أحد يعلم كيف صارت لها قطعة الأرض هذه وكيف بنت فيها بيتاً من حجر بغرفتين، وأجّرت ما بقي لبناء ثلاثة أو أربعة أكواخ مثل كوخنا، تأخذ عنها أجرة سنوية ضئيلة، وما تبقى من دخلها يأتيها من الشحاذة»[41]. والشحاذة سياق مثير في سلوكها. فيه من الخبث والذكاء ما يجعل حياتها تأخذ حيزاً هاماً من تقصينا للمستوى السلبي عند الآخر الأرمني لقد «كانت شحاّذة من نوع خاص، تطوف على الأسواق من الصباح إلى العصر، وتحمل سلّة كبيرة يلقي فيها أصحاب الحوانيت ما تيسر لهم من أشياء تافهة، كالخضار والفواكه المعطوبة، والبيض المكسر، والخبز اليابس ونترات اللحم والعظام وهكذا تتحول سلتها شيئاً فشيئاً إلى صندوق قمامة وتختلط محتوياتها وتزداد تفسخاً وفساداً حتى إذا عادت إلى البيت ونشرت بضاعتها، لم يكن فيها سليماً إلا النزر اليسير»[42]. لكن الأكثر إثارة في سلوك (دلي كتور) هو الإيقاع بالولد راوية (المستنقع) وضميرها المتكلم أشد إيقاع. إذ جعلت منه أداة تشحذ عليها بعد أن أقنعت والد الصبي بأن يرسله معها.

«فحملتُ السلة الفارغة ورحت أمشي وراءها وراحت تشحذ على اسمي فتقول للناس: «من مال الله لهذا الولد الفقير»، وينظر أصحاب الحوانيت في وجهي ويسألون: «ابن من هذا؟» فتجيبهم: «ابن عائلة فقيرة، ليس لديها ما تأكله» فيهزون رؤوسهم ويلقون في السلة بعض الأشياء. وقد حاول بعضهم أن يضع في كفي حسنة فرفضت، وعندئذ صاحت بي: «خذ» وأضافت وهي تعلمني أصول المهنة: عندما يعطونك حسنة اشكرهم، ادعِ لهم. تظاهر بأنك جائع ومريض. وسترى كم تجمع في اليوم»[43].

لكن حكاية (دلي كتور) لا تقف عند هذا الحد، بل يستمّر السرد في (المستنقع) ليسوق حكاية ابنة (دلي كتور - خرتسين). وخرتسين هذه «قيل أنها حملت سفاحاً من رجل أرمني وأنجبت ولداً اسمه «مخزومي» له شكل قبيح حتى ليصلح أن يكون

مهرّجاً بغير مكياج ولكي تبعد الشبهة عن نفسها كانت تزعم بأن مخزومي ابن أختها، وكان هو يناديها خالتي»[44].

وفي هذا الإطار تتمظهر أيضاً شخصية جديدة في مسارنا، هي شخصية (زاروتين) والتي بدورها أيضاً كانت تتلون كما هي شخصيتي (دلي كتور – وخريستين) بحسب الحال والحاجة إلى موقف ما، أو التراجع عنه. لكن بتقديرنا أن شخصية (زاروتين) أشد حرارة وأكثر أثراً مما هي عليه (دلي كتور وخريستين) حيث الغرائبية الخبيثة والمخادعة عند زاروتين تأخذ في سياقها شكل الملامح الشريرة، فيها من التجلّيات السردية الجميلة بالرغم من كل المشين الذي فيها. زاروتين تقول: «أنها من أصل أرمني لكنها عربية فإذا اقتضت الضرورة أن تنتسب إلى الأرمن رجاء مغنم قلبت اسمها إلى زاروتين. وقد فعلت ذلك خلال الهجرة من اللواء، فاستطاعت أن تؤمن لعائلتها مكاناً مجانياً في الباخرة التي نقلت أرمن لواء الاسكندرونة»[45].

والملّونات التي تأتي بها وقائع السياق عند (حنا مينا) فيما يخصّ زاروتين، تتوهّج ملحميّتها كلما غاص السرد أكثر في تفاصيل سلوكها الغرائبي.

«زعمت أنها رأت العذراء في منامها، وأنها طلبت منها كذا أو كذا من الأشياء، فيصدق أهل الحي، ويتسابقون إلى تلبية طلباتها ودعوتها للصلاة على رؤوس أولادهم المرضى»[46].

وزاروتين، تلك الأرمنية الماكرة كانت تتمتّع بملكات عديدة، ولها ذاكرة قوية كانت تساعدها كثيراً على حفظ أسماء القديسين الذين يخرجون عليها كل يوم بالتناوب ولم تكن لتخطىء في ظهور قديس لمرتين «ويبدو أنها كانت تعتمد لائحة بأسماء القديسين، فهم يظهرون عليها بالتناوب وكل منهم له مزاج وطلب ووصية، وكانت واسعة الخيال فيما يبدو فهي لا تكرّر قصة ظهور قديس لمرتين»[47].

لكنّ الحادثة التي استطاعت زاروتين استثمارها جيداً وجعلت من ذلك الصبي صاحب كرامات، يقرأ على رؤوس المرضى دون أن يعلم ماذا في الأمر، وكيف يكون الأولياء والمقربين:

«وذات يوم كنت أنام عندهم، وكان منامي قرب الجدار الخشبي الفاصل بينهم وبين جيرانهم، وكانوا يلصقون أوراقاً من أكياس الإسمنت على هذه الجدران، لسدّ الثقوب والشقوق التي بين الألواح، ومنع الرؤية بين الجار والآخر. وصدف أن كان الورق ممزقاً على الجدار حيث نمت، وعندما أفقت مصادفة، فجر ذلك اليوم، سمعت حركة في البيت المجاور، فنظرت من الثقب ورأيت شيئاً أبيض يتحرك على السرير، لعله الرجل أو المرأة في حركة ركوع واضطجاع...، وقد قصصت ذلك على امرأة خالي عندما أفقت صباحاً، فلما كان الظهر وعدت من المدرسة كان الحي كله قد سمع أن «مار الياس» قد ظهر علي في ثوب أبيض. وأنه كان يصلّي تحت الايقونات ! لقد أبدلت امرأة خالي ببراعة مكان ظهور القديس

فنقلته من السرير إلى تحت الايقونات، وهكذا صرت بين عشية وضحاها من أصحاب الكرامات وأرغمتني على أن أصلّي على رؤوس المرضى»[48].

لكن تبقى (زاروتين) تعبيراً نافراً عن سياق الوقائع التي تحمل في طياتها آلية المخادعة والتلوّن، ولكن لها شكلها وأسلوبها الظريف الذي دفعنا لاعتبارها ملحمة شريرة.

وبعد هذا الشوط الطويل من الوقائع والحكايا، نتساءل من جديد، هل من الواجب أن يكون الآخر الأرمني سياقاً لا تشوبه شائبة؟ إن الجواب هو النفي، فالآخر الأرمني في إطار هذا المستوى السلبي هو [إنسان]. يتناثر في نسق أدبي، والأدب حكاية الحياة ووقائعها، ولكن، لن يكون كما الحياة، لأنه يمثّل رؤية لها ولأحداثها، وللعلائق التي تقوم فيما بينها.

الهوامش:

1- الضاحك الباكي (ثروت) رواية عبد الرحمن فهمي
2- المصدر السابق ص /55/
3- المستنقع - رواية - ص /26/
4- في سبيل الحرية - رواية عبد الرحمن فهمي
5- المصدر السابق ص /82/
6- المصدر السابق ص /82/
7- بطل التحرير (هاجوبيان الشجاع)
8- في سبيل الحرية - رواية- ص /328- 329/
9- المصدر السابق ص /646/
10- المصدر السابق ص /647/
11- المصدر السابق ص /648/
12- المصدر السابق ص /653/
13- المصدر السابق ص /653/
14- موجز تاريخ الباشا الصغير ص /162- 163/
15- المصدر السابق ص /35/
16- المصدر السابق
17- الضاحك الباكي (ثروت) عبد الرحمن فهمي ص /24/
18- رياح الشمال /1917/ ص /266/
19- المصدر السابق ص /266/
20- النخلة والجيران - رواية غائب طعمة فرمان
21- المصدر السابق ص /27/
22- المصدر السابق ص /61/
23- المصدر السابق ص /63/
24- المصدر السابق ص /172/
25- المصدر السابق ص /65/
26- مدارات الشرق «بنات نعش» ص /249-250/
27- النخلة والجيران- رواية غائب طعمة فرمان
28- في سبيل الحرية - رواية عبد الرحمن فهمي
29- مدارات الشرق (بنات نعش) ص /250/
30- المصدر السابق ص /251/
31- مدارات الشرق (التيجان)
32- المصدر السابق (التيجان) ص /184/
33- المصدر السابق ص /186/
34- المصدر السابق (التيجان) ص /187/
35- 36- المصدر السابق ص /201/
37- المصدر السابق ص /203/

38- المصدر السابق /202/
39- المستقع- رواية حنا مينا
40- المصدر السابق ص /55/
41- المصدر السابق ص /56/
42- المصدر السابق ص /56/
43- المصدر السابق ص /56- 37/
44- المصدر السابق ص /55/
45- المصدر السابق ص /132/
46- 47- المصدر السابق ص /132/
48- المصدر السابق ص /133/

5- المستوى الأقوامي «ثنائيّات أقواميّة»:

= النصوص المختارة =

1- بيت الخلد- رواية- وليد اخلاصي.

2- مدن الملح (التيه) - رواية - عبد الرحمن منيف.

3- مدارات الشرق (التيجان - الشقائق) رواية نبيل سليمان.

4- الهدس - رواية ابراهيم الخليل.

5- قرب البحر - قصة قصيرة - حسن حميد.

6- ذلك الصديق - قصة قصيرة - ذياب عيد.

أردنا عبر هذا المستوى أن نرسم بدقة أكثر، ملامح الثنائية الأقوامية كي نحدد الخطوط النافرة لشكل العلاقة ما بين الآخر الأرمني ومحيطه المحدد.

وبتقديرنا أن المستوى الأقوامي الذي نحن بصدد تبيّنه، يختلف عما كنا قد ذهبنا إليه في المستوى الاندماجي سابقاً، إذ كان المشهد حينها مشهداً عائماً بين النصوص، حيث كنا نجد في بعض الأحايين مجموعة من الشخصيات الأرمنية تشترك في رسم الآخر الأرمني لتشكّل الصورة العامة عن حالة الاندماج والتعايش .

أما حكاية المستوى الأقوامي، فهي كما نراها في هذا المقام، محاولة لتفحّص تلك العلاقة التي تنشأ ما بين (أرمني وعربي) أي أن نتلمس وشائح تلك العلاقة وانعكاسها بصورتها الثنائية المحدّدة بين شخصيتين اثنتين. وذلك لرصد هذا الإنعكاس، وبالتالي اكتشاف البنى التي يشتغل عليها ذلك التواشج والخصوصية في سياق النصوص التي نعتزم رؤيتها في هذا المستوى.

تبدو «بيت الخلد»[1] في سياقها العام ثنائية حميمية ما بين (اكثم/ وبير) لكنها حميمية لها وقع خاص ولافت. تستأثر فيها لغة الذاكرة صياغة الحكاية، إنها حكاية أكثم الذي وجد في الشيخ بير ملاذاً حقيقياً له وعصمة عن الخطيئة والتشرد أيضاً، بل كان سبباً مباشراً في دفع (أكثم) نحو أفقٍ جديدٍ من التطلّع والوعي، حيث غدا (أكثم) متأثراً (والشيخ بير) مؤثراً. ومن

هنا تبدأ حكاية الفعل بكل أشكاله وتلاوينه وانعكاسه، كنتيجة طبيعية لذلك الفعل.

لم يكن الفعل إلا (الشيخ بير) وانعكاس هذا الفعل هو (اكثم). إنّه التجلّي البرّاق الذي استطاع (الشيخ بير) أن يجعل منه رجلاً متألقاً بملكاته وقدراته. لذا كان (أكثم) منذ لحظة إدراكه لفعل الشيخ ابتدأ الهمس «آه أيها الشيخ الرائع! إني أفتقدك كما التراب يفتقد الماء. كان الصديق والأخ والأب، وظل الناصح والحنون حتى اللحظات الأخيرة من حياته التي قدّر لها أن تنتهي»[2].

لا بد أننا في دوامة نسق شفيف، تتكامل فيه وترتسم رحلة الوعي والمعرفة، التي يخطّ خطوطها بأناة ودفء شديدين، (أكثم الحلبي) بذاكرته التي تقطر ألماً وحزناً.

«موت الشيخ صدمه لا تنسى، وذلك النبأ قتلٌ لكل شيء»[3]. إنها لمرثية حزينة تناوشت ذلك الجسد الضئيل كي تدفعه نحو اغتراب أكبر ونحو قهرٍ أكثر يتشح بالسواد، وكان الفقيد قد سلب أكثم ابتسامته وألقه.

لقد تناغم كل شيء في ثنائية (الشيخ بير وأكثم) وأسهبت الذاكرة بكل ما تستذكره من صور ومواقف «كانت الفجيعة يوم سمعت آخر آهة مكتومة حاول الشيخ إخفاءها بكبريائه البسيطة الرائعة، فلم يفلح. وهكذا أنا الآن طائر مقصوص الجناح، وهأنذا أطلق آهاتي المسموعة بالرغم من كل الكبرياء».[4] إنها ذاكرة حارة، وثنائية تطرق على الأعصاب، كان ضحيتها أكثم بحنوه وإفتقاده، بذاكرته التي تستلهم كل شيء، أكثم معزوفه للتماهي وترنيمة لمشهد يطال من أجرائه الأخرى ما تبقى منها. إذا لم يبق سوى الذاكرة والكلمات «لم أسمع كلمة حريصة عليّ كمثل هذه من قبل، فكان لي عند الشيخ أمومة وأبوة ومشاعر أهل يحيطون بك من كل جانب يخافون عليك يغطونك بلحاف اللهفة».[5] هكذا يغيب (الشيخ بير) عبر تلك الثنائية ليستحضره (أكثم الحلبي) في ذاكرته المتعبة شفيفاً كالصفاء، متألقاً كسماء بعيدة.

لكن مذاق (مدن الملح)[6] شيء مختلف، إذ لا تبدو الحميمية كذاكرة فيها كما في (بيت الخلد) بين طرفي الثنائية، وإنّما يسودها التنافر والصراع. لكنها في إطار وقائعها تبقى ثنائية لافتة بطرفيها (راجي – أبو عقلين وآكوب – مدبرها) لقد كان التنافر مدخلاً جميلاً لتلاوين المواقف وتداخلها من جهة، ومن الأخرى لانبثاقها من الكل الاجتماعي الذي يجري التنافر والصراع فيه أيضاً. إن وهج العلاقة وتواترها بين (راجي وآكوب) وهجاً لامعاً وحاراً وكأن عوز واحتياج الآخرين لآكوب دافعاً عند راجي لكي ينتفظ في كل مرة كالملسوع ويسب ويشتم ويتهكم، لكن «مثلما كان آكوب مهماً لحران كان راجي كذلك، لكن كل بطريقته، فراجي سريع التقلب كريم يحب التدخل في كل قضية من أجلِ تقديم المساعدة أو النصح حتى لو لم يطلب منه ولا يتردد عن حمل المسافرين الفقراء مجاناً...، راجي أبو عقلين، يده والضرب بأي شيء بمناويل السيارة، بالمفك الكبير بأي شيء يضرب... ويعوّر! ولذلك فإن

جميع الذين يعرفونه لا يتمادون إلى درجة كبيرة في إثارته أو استفزازه».[7] وتستمر في الثنائية رحلة التنافر والصدام، إذ لا ينفك راجي في التعرض لآكوب وخاصة عندما يكون غائباً، فإنه يسارع على الفور «طوله طول الشبر، طول الفتر، الدركسيون أطول منه، مساكين الركاب يمكن في لحظة يقتلهم، لأنه قصير ولا يرى الطريق. قصير وأعمى وإذا عتمت العين... خطوتين ما يشوف قدامه. مساكين الركاب»[8].

شيئاً فشيئاً تتكشّف دوافع راجي تجاه آكوب لنتلمس من سياق التهكم، أن آكوب مبعث غيظ لراجي، وكذلك دافعاً للبحث عن مواقف يتعرّض فيها لآكوب من أجل منافسته في (مهنيّة) قيادة السيارة وإصلاح آلتها الضخمة.

«صحيح أن الطول والنظر من الله، هذا الشيء معروف، الله سبحانه وتعالى خلق واحد طويل وخلق الثاني قصير، لكن المصيبة أنه لا يعرف السواقة. سواقته شيش بيش، وعامل نفسه أبو السواقة ورب الميكانيك.. هذه هي المصيبة».[9] وتستمر حكاية التنافر والتصادم بين (راجي وآكوب) إلى أن يحصل ما لم يكن في الحسبان. إنها المفاجأة التي حلت عليهما على حين غرة. حيث استوت فيها الأمور وتوازنت، وتغيّرت المواقف واستبانت أكثر إلى درجة لا تصدق!؟. «وبعد أن حمّل آكوب وعاد مرة أخرى، وجد راجي في الكيلو مائة وستين لم يتحرك: السيارة مكسورة.

كان يمكن لآكوب أن يتوقّف قليلاً، أن يتظاهر بتقديم المساعدة ثم يمضي وكان يمكن أن يسخر وهو يرى راجي وقد تحول إلى قطعة من السواد نتيجة الدهون والزيوت التي غرق فيها، بعد أن استمرّت محاولاته في إصلاح السيارة بضعة أيام وانتهت إلى الفشل، لكن ما كاد يرى ذلك حتى اندفع مثل ثور، اندفع بتصميم لا يعرف الهدوء أو التردد، وراجي الذي كان يدور مثل نحلة يعرض على آكوب كل ما فعله ويضع احتمالات معينة، فيسمع آكوب ولا يسمع ينظر إلى راجي ولا يراه. وبعد أن يغمض عينيه فلا تبينان إلا كخطين أسودين، يطلب أن يناوله المفتاح رقم سته أن يناوله المفتاح خمسة، وبعد أن يحاول يطلب مفتاحاً آخر. ثم مفتاحاً غيره، وبعد أن يفك وينفخ وينظف يطلب من راجي أن يشغّل المحرك وبعد عدة محاولات، خلال ساعة أو أكثر قليلاً يقول آكوب بثقة.

– خلص.. كل شيء تمام، شغل وامش وأنا وراءك».[10]

ربما تكون الحاجة والمصادفة أيضاً هما السببين المباشرين في تغيّر الموقف والشعور نحو آكوب من قبل راجي المفتون بتوتره وشتائمه، وإحساسه بأنه الذي يعلم بكل شيء، وخبير في السواقة والميكانيك لا يرتقي إليه أحد. لكن الذي حصل شيء لم يصدقه راجي نفسه، بل ربما حاول أن لا يجعل مّما جرى مسألة تدفع الآخرين للنظر إليها وكأنها اعتراف من راجي (بمعلميّة) آكوب وتجاوزه له في مهنته التي تكلّم عن خبرته الطويلة فيها، لذا كان يلجأ دائماً إلى العودة لما كان يتحدث به عن آكوب. (سباب وشتائم وكل ما كان يقول عنه) لكن

موقف آكوب ومساعدته له قد تركتا أثراً كبيراً في أعماقه. لذا كان يعيش تجاه آكوب حالتين، في الأولى: استمراره في الحفاظ على موقفه القديم منه، عبر الشتائم والسباب أما «إذا خالفه أحد في الشتائم التي يكيلها إلى آكوب يصرخ: اترك الكبار، لأن الصغار شغلتهم الوحيدة أن يتفرجوا»[11].

أما الحالة الثانية: فقد كانت المؤشّر الهام لما حصل في الكيلو مائه وستين، ولما تركه قيام آكوب بإصلاح سيارة راجي، فقد تركت في أعماقه شيئاً آخر غير الذي كان، لكن كبرياء راجي ورغبته في إشعار الآخرين من حوله، بأنه مهما حصل من تجاوزات لآكوب، لا بد أن يبقى هو الأهم: «أما إذا أبدى إنسان ملاحظة، مجرد ملاحظة على آكوب حتى لو كان يردد ما قاله راجي فإنه يصبح عدواً «من أنت يا أجرب، إذا حكى راجي، راجي معلم وآكوب معلم. وأنت، من أنت؟» فإذا تجاسر أحد وقال أن آكوب بخيل أو يشرب بول إبليس فكان راجي يصرخ. «تفضلوا، حاتم الطائي يتكلم.. أحمد بن حنبل يفتي.. تفضلوا»[12].

ربما يكون لحالة التناقض التي يعيشها راجي تجاه آكوب والآخرين من حوله إشارات تنّم عن ثنائية أراد لها «عبد الرحمن منيف» أن تكون هكذا، لافتة في محتوى وقائعها وهامة في سياقها السردي البارع. بحقّ إنها الثنائية الأقوامية الأهم في مستوى تفحُّصنا هذا. لكن ثمة صياغة أولية لبناء المعمار الأقوامي عند (نبيل سليمان) عما هو عند (عبد الرحمن منيف) إذ تتمظهر أبعاد أخرى لتلك المسألة في (مدارات الشرق). لكنها لا تختلف في ماهيتها المهنية عما هي عليه (مدن الملح) فإذا كان آكوب سائق سيارة في (التيه) فإن (سركيس) مصلح راديوهات في (التيجان). والثنائية الأقوامية في (مدارات الشرق) طالت عبر شخصيتي (وليف وسركيس) «ثلاثة أجزاء منها»[13] بتوضّعات وحيزات مختلفة التباين والأهمية.

لقد جرى تمهيد أولي لشخصية وليف في (بنات نعش) على لسان والده. إذ يخبر فيها عزيز اللباد بأن وليفاً له معرفة كبيرة بالأرمن. لكن هذا الشريط ينقطع في (بنات نعش) ليعود من جديد، وليفٌ هذا في (التيجان) بعد رحلة ضياع وتشرد، ليلتقي المعلم سركيس، وتبدا الحكاية في سياقها السردي الذي تفوح منه رائحة التاريخ الطويل والممتد لحكاية الناس فيما بينهم.

تبدأ الثنائية بحنو خالص لم يعهده وليف من قبل، فقد «ارتبك حين دعاه المعلم سركيس إلى أن يتردد عليه، علّه يتعلم صنعة جديدة، ما زالت نادرة في المدينة، كان المعلم سركيس سبباً من أسباب إلفته للمطعم، ليس لأنه زبون مداوم كل ظهيرة، بل لأنه وحده من كان يثني عليه»[14]. لكن دعوة المعلم سركيس لم تكن مجرّد دعوة عابرة، بل كانت لها أسبابها التي يأتي أولها: شعور المعلم سركيس بأن وليفاً ليس مكانه أن يخدم في مطعم بل إن له شأناً آخر غير الذي هو عليه «ووحده خمن أن لهذا الخادم صنعة أخرى قبل المطعم وربما بعده»[15].

لذا لجأ المعلم سركيس أخيراً لإقناع وليف بأن يتمارض وينقطع عن عمله في المطعم مقابل

أن يدفع نصف أجرة غيابه، لكن ورغم كل محاولاته بأن يجعل من وليف رجلاً مستقراً وصاحب صنعة تحميه من الضياع والتسكع، كان وليف يتقاطع مع المعلم سركيس ويبقى مشدوداً لأخبار صديق عمره (مديح الجقلة) متابعاً خروجه من السجن ودخوله إليه، أو غيابه وانقطاع أخباره عنه. وهذا ما يجعل من وليف غير منصاع إلى وصايا وتعليمات المعلم سركيس، بل بقي عائماً بينه وبين (مديح)، مشدوداً أكثر نحو هذا الأخير.

لم يفت وليف تعلم صنعة إصلاح الراديوهات، لكنه كان مبهوراً أكثر بأخبار مديح، والمسألة التي أثارت وليف وجعلته يبتُّ بقراره النهائي في العلاقة مع المعلم سركيس حين «رفض المعلم سركيس أن يتبرع لرجل قال أنه من اللجنة التي فوضتها الكتلة بجمع ما تجود به نفوس المحسنين. عوناً للمعيلين من العمال المسرحين ولم يكن وليف قد رأى الرجل في الدكان من قبل، فنقده كل ما في جيبه ورفض أن يسجل اسمه في الورقة الصغيرة التي كان يلوح بها للمعلم سركيس».[16] حينها أحس المعلم سركيس بأنه قد أخطأ أمام وليف فأراد أن يزيل ما خلفه ذلك من إحراج له «يا وليف، اعقل. شغلنا كما ترى. وأنا ما بخلت عليك رغم ذلك، ولكنني لا أعطيك حتى تبعثر القروش هنا وهناك. وهذه الحالة لا تسرّ الصديق ولا العدو. قلبي ينفطر مثل قلبك على المساكين ولكن أنت وأنا أولى بقروشنا. شهامتك وقت الضيق لا تطعمك خبزة وأنت أحرجتني مع الرجل. على الأقل لو قلت: سجل اسم المعلم، سجل اسم الدكان، لم يرد وليف».[17] ثمة شيء ما يشوب وتائر الثنائية ما بين سركيس ووليف، فالمعلم سركيس يدافع عن وليف بطريقة لا يفهمها هذا الأخير ووليف يحب المعلم سركيس بشروط لا يرضى عنها هذا الأخير أيضاً، ومن هنا جاء التقاطع والتباين إذ يتلاشى حينها كل شيء أمام وليف «وبعد قليل خرج ينفث ضيقه في الشارع الخلفي، لكنّ الهدير القادم وسط المدينة رجّه ثم أطلق ساقيه مع الذين كانوا يتدافعون في كلّ اتجاه... ورأى نفسه يكبر ويكبر حتى بات وحده يضاهي الآلاف التي تهدر»[18]. لكن. ما لم يستطع عليه المعلم سركيس مع وليف، استطاعه مع (مديح الجقلة) في «الشقائق»[19]. فبعد أن سدّت كل المنافذ أمام (مديح) احتضنه المعلم سركيس بعد رحلة التسكع والطرد من العمل والسجن أيضاً، احتضنه ليكون له مفتاحاً جديداً نحو حياة أكثر استقراراً وهدوءاً، ومبعثاً لنسيان الماضي وآلامه، الماضي الذي أهال فوق رأس مديح حمماً قاتلة «وفي الصباح قالت شركة الشهباء لمديح الجقلة: مع السلامة، وأوصدت الشركات والمعامل الأخرى أبوابها دونه ومن سرح معه، فقال لحرفته كما قال سواه: مع السلامة. وراح يذرع المدينة كما ذرعها وليف مراراً حتى آواه معلم مثل المعلم سركيس، وبرعت أصابعه في لف المحركات الصغيرة».[20]

لقد كان لثنائية سركيس ووليف من جانب، وسركيس ومديح من جانب آخر أهميتها في المستوى الأقوامي، وثنائياته التي نتفحصها، إذ كان المعلم سركيس ملاذاً حقيقياً لوليف ومديح، لخضوع الاثنين معاً إلى حالة واحدة، هي الضياع والتشرد والتسكع والطرد من العمل، ومسألة احتواء المعلم سركيس لهما تعبير لافت أنشأته

ماهية العلاقة وتشابكها في كثير من الوقائع والأحداث، لتشيد صرحاً من الحميمية التي تركت آثارها في الواقع قبل الأدب. لكن ما ذهبت إليه (الهدس)[21] في إطار الثنائيات الأقوامية، مختلف تماماً عما هو في (مدارات نبيل سليمان) (وتيه عبد الرحمن منيف). في (الهدس) تلمسنا إيقاعاً للسرد الاستحضاري، ولعبة الاستحضار عند (ابراهيم الخليل) مرثية شفيفة لها طعمها الخاص، تتسلق على الأعصاب لترتمي في القلب، ثمة سر، يطال العلاقة ما بين (أحمد الفياض وساكو). ثمة تجليات أيضاً للعلاقة ما بين (أحمد الفياض وآرو)، علامات وإشارات شديدة التناثر فيما بينهم. لكن يبقى ساكو في محور (أحمد الفياض) ذا خصوصية وملمح.

«تعرف بارون.

- هذه القعدة يلزمها شيء واحد.

- قل وسأحضره من سابع سماء.

- يلزمها أحمد الفياض.»[22]

هنا نلمح لحظات التباعد والتنائي التي يفرضها عمل كلٍّ من أحمد الفياض وساكو. لكن لحظة النشوى عند الاثنين تدفع كلاً منهما نحو استحضار الآخر، مهما كانت المسافات بعيدة «وكطفل ودّ لو ينفلت عائداً إلى البلد والفرات والشمال، إلى الناس والسفينة، ما هو شغل الوزير عنده؟ تبلاه من دون عباد الله وحّمله عبء رحلة مرهقة لماذا؟ هؤلاء الناس في الحكومة لاتفهم ماذا يريدون دائماً، قدح عرق في الخمارة مع ساكو يساوي نصف الشام وبغداد والعجم الآن».[23] إنها لغة الاستحضار التي كانت مدخلاً هاماً للتسلل إلى ثنائية ساكو وأحمد الفياض، تلك الثنائية التي رسمت أشكال امتدادتها لغة التواشج والحميمية التي كان لها وقعها الخاص والمميز. لكن (قرب البحر)[24] ارتسمت فيها مشاهد أخرى، وتبعثرت حميمية شديدة التركيب والقصد. حيث التساوق شاهد فعّال على سياق البحر والاقتراب منه أو البعد عنه. ثنائية (آرتين وبشتاوي) تداخل إشاراتي تضمنت الكثير من الالماح إلى أن آرتين جاء مشدوداً نحو بشتاوي وكذلك بشتاوي يخامره شعور بأن آرتين جزؤه الآخر حيث «كان يأخذني إلى ماضيه، وآخذه إلى ماضيّ. فلا نجد وقد فرغنا من الحديث، إلا وقد تجمع أساي فوق أساه فتغتمّ الروح وتنفلق»[25].

لكنّ مشهد الثنائية يتساوق نحو رحابة أكبر، ووضوح أكثر تنظمها المباشرة البائنة والتواشج الذي يخرجهما من مألوف التميز والخصوصية إلى عالم أكثر شمولية وأعمق عمومية، مما يفقد هذه الحميمية المثنى، أشياءها الدافئة «حين تعرفت إلى آرتين... لم أدرِ، على وجه الضبط، ما الذي شدني إليه، وما الذي شده إليّ، شعرت مذ رأيته أنه يعنيني.. ويخصني بل إني ساءلت نفسي، وبعيداً عنه.. متى رأيته من قبل - وأين؟! فقد كان وجهه ألوفاً تماماً وحين صافحته للمرة الأولى، أحسست بدفء كفه ولهفته عليّ. رجل يسلم بكل جسده.. وقد

أشرق وجهه وأضاء.. وهو يأخذ كفي إليه، ولم أدرِ لحظتئذٍ، أن آرتين الأرمني، وهو يهز كفي.. قد راح يهز قلبي أيضاً.. كالجرس»[26].

ثمة استطراد ذهب به (حسن حميد) ليؤكد وباستمرار توليفته القصصية معلناً عن الصورة المباشرة والتقريرية للعلاقة الثنائية، ما بين آرتين وبشتاوي جاعلاً منها علاقة مختلفة عما هو اعتيادي بين اثنين أحدهما أرمني والآخر عربي، ولربما يكون مبعث التأكيد عند (حسن حميد) هي الرغبة في استظهار مقاربة التزاوج ما بين القضية الفلسطينية والقضية الأرمنية لكن «أخاف يا آرتين أن تكون قد أخطأت الطريق إلى أرمينيا، أو أنك ابتعدت عنها أكثر، فيبتسم ابتسامته الحزينة ويقول: أبداً، دربنا واحد. أحاديثكم هي أحاديثنا، والغائب عندكم غائب عندنا. والحنين هو الحنين، والذكريات هي الذكريات والحزن واحد، جئت يا بشتاوي، ليس من أجل السيارات فقط. جئت لكي أقلل من حزني. فأضمه كأنني أضمّ نفسي»[27].

لكن بالرغم من المباشرة التي سعت من خلالها (قصة قرب البحر) تأكيد مفاهيمها ورؤيتها لشمولية الإحتلال والتشرد واللهاث خلف بصيص من الإلماح.

كان لسياق آرتين وبشتاوي (قرب البحر) وقع ترك أثره كيفما كان الأثر. كذلك في «ذلك الصديق»[28] يأتي سياق الثنائية الأقوامية، كهاجس تبنى عليه أحداث القصة كاملة، وما داخلها من وقائع ومجريات، كان يدفع بالهاجس نحو تفقد مستمر لا ينفك باحثاً دؤوباً عن ذلك الصديق الذي غاب. تأتي الحكاية على شكل يخرج من مظلة الذكريات ليستقرّ فيها متمنياً اللقاء بعد هاجس الغياب الذي طال.

«بعد تلك السهرة انكسر حاجز العمر بيني وبينه... غدا بيننا ألفة ومودة... كنت أمر «بالطورنو» حيث هو معلم في ميكانيك موتورات المياه فلا يعطل نفسه إلا دقيقة واحدة نتفق فيها على أحد أمرين – إما ارتياد السينما الوحيدة في البلدة أو النزهة على طريق حماة»[29]. لكن ما إن يغادر، بطل ذلك الصديق قريته إلى الجزيرة حتى يسارع إلى كتابة رسالة لصديقه سركيس يدعوه فيها إلى زيارته، لكن سركيس يغادر البلدة إلى أرمينيا ويكتفي بالإشارة إلى صديقه قائلاً «إلى من أشكو همومي سواك يا صاحبي؟!»[30].

ويستمر سياق (ذلك الصديق) باعتيادية وبساطة، يلون المجريات والوقائع لتتوضح بين الفينة والأخرة إشارات البحث عن ذلك الصديق، إما في الذاكرة أو في نسق الأحداث.

لكن ذلك الصديق، سركيس الأرمني يبقى عالقاً في مخيلة (البطل) لدرجة أنه يقاربه كثيراً مع كل ما يراه، فأينما تحرك وأينما حل وترحل، يجد للمصادفة أو القصد، سركيساً صديق عمره في تلك الأمكنة.

«ولكن الذي يبتسم خجلاً هو في الصف السادس واسمه سركيس.. سركيس من جديد!!»[31].

«أما أنا فقد هجرت البلدة إلى العاصمة... لم أنم إلا بصعوبة في أول ليلة.. ومع ذلك

صحوت صباحاً على صوت الجارة ينادي... خواجة سركيس.. يا خواجة سركيس.. يا لهذا السركيس!!».[32]

«غارو اللطيف الذي كل ما في قلبه تنطق به عيناه السوداوان، لقد غدا صديقاً عزيزاً، وما فيه من عيب إلا أن أخاه الأصغر إسمه... ماذا تتوقّعون؟ سركيس طبعاً!!»[33].

كل شيء تحول عند (ذياب عيد) إلى سركيس الذي لم تصل منه سوى رسالة يتيمة بعد مغادرته «إن ظللت أتذكركم فلن أهنأ بالعيش هنا... اخرجوا جميعكم من دمي وجلدي ودعوني أعيش حياتي هنا.. أنا أحبكم وسوف أسمي أولادي وأحفادي بأسمائكم إنما اخرجوا من رأسي.. اتركوني كرمى المودة والصحبة»[34].

هكذا يستمر السياق ليعلن عن ثنائية هادئة ببساطتها، ونافرة بإعتياديتها.

لم يكن من بد إلا أن نرى في ذلك المستوى ظلال التواشج والمودة بل قل إنه سياق ثنائي أعلن عن نفسه، كمنارة تهتدي بها المراكب، واستطال في أفق الكلمات كي يرسم حدوداً لا حدود لها، تبدأ من حيث تبدأ الحميمية وتنتهي من حيث لا تنتهي.

الهوامش:

1- بيت الخلد - رواية وليد إخلاصي
2- المصدر السابق ص / 81/
3- المصدر السابق ص / 85/
4- المصدر السابق ص / 81/
5- المصدر السابق ص / 83/
6- مدن الملح (التيه) رواية عبد الرحمن منيف
7- المصدر السابق ص / 440/
8- المصدر السابق ص / 441/
9- المصدر السابق ص / 441/
10- المصدر السابق ص / 442 - 443/
11- المصدر السابق ص / 443 - 444/
12- المصدر السابق ص / 443/
13- مدارات الشرق (بنات نعش - التيجان - الشقائق)
14- 15- التيجان - ص / 52/
16- 17- المصدر السابق ص / 283/
18- المصدر السابق ص / 283/
19- مدارات الشرق - الشقائق.
20- المصدر السابق ص / 65/
21- الهدس رواية ابراهيم الخليل.
22- المصدر السابق ص / 239/
23- المصدر السابق ص / 233/
24- قرب البحر - قصة قصيرة لحسن حميد (اللقالق) ص / 5/
25- المصدر السابق ص / 6/
26- المصدر السابق ص / 9/
27- المصدر السابق ص / 12/
28- المصدر السابق ص / 19/
29- المصدر السابق ص / 22/
30- المصدر السابق ص / 23/
31- المصدر السابق ص / 24/
32- 33- 34- المصدر السابق ص / 27/

القسم الثاني

التداعي الحنيني

* طغيان التداعي الحنيني:

(أين أنت يا نسيم ماسيس
إنني مشوق إلى ألحانك وأنين السرو في أرماوير
أنسيتَ أنني أنتظرك بشوق يائس ملتاع
أين أنت يا نسيم وطني)
(خورين ناربك)[1]

ربما يكون سياق الحنين والشوق الذي يرسم هيئة الآخر الأرمني لبوساً يقارب أو يتماهى مع مقطوعة (خورين ناربك) التي رأينا فيها سلطاناً طاغياً على السياق الأرمني وصورته في أدبنا العربي. إذ يقوم الحنين على توليف الشخصية ودفعها نحو آفاق لا حدود لها، تقطر شوقاً كندى صباحات الدم القديمة وتستدخل منثور الكلمات كمرايا، تنبعث فيها كل التفاصيل لشخصية ذلك الأرمني الذي يتفتق استذكاراً ينبض بالمرارة.

وتستطيل خطوط الهيبة، كعرّاف أيقظه هول المشهد والكارثة، حيث ترامت عليه كل الأمكنة والصور، ولغة الأحلام المستيقظة، مشاهد لافكاك له منها. إذ يستحيل بين دفتي كتاب (ما) إلى أرمني خالص، يحمل يافطة التراحيل، مشدودة بسلاسل أيام الدم والغربة، كي لا يبتعد عن الماضي العتيق، ولا يقترب كثيراً من الآتي....؟! .

يظل هكذا ترنيمة الحنين الطاغية، حيث تساق الحواس والعواطف والشوق واللهفة، مجتمعة كحزمة ضوء ملونة تتدافع نحو اتجاه واحد، إنه الشمال، شمال الآلام التي لا تنسى، شمال الذاكرة والقوافل، تمر شريطاً حاداً يضغط على الأعصاب، إنه الشمال، شمال الدم والذاكرة.

لقد خلّف الأرمني كل شيء هناك، وحمل كل شيء من هناك، يبدأ بأرمينيا كي ينتهي إليها، خالصاً من سواها، رافعاً يديه متضرع، نحو سماءها البعيدة، شيئاً فشيئاً، تكتمل الصورة في أدبنا، وتتمظهر تساوقاً وتلك الترنيمة الحزينة، إذ لا يبدو من

الآخر الأرمني، سوى حنينه، ساطعاً وملوناً كقوس قزح، منشدّاً نحو آفاقٍ من الأحلام والصور.

1 ـ التداعي والاستذكار "حنينية أرمنية"

= النصوص المختارة =

1 ـ الضاحك الباكي (ثروت) ـ رواية فكري أباظة.

2 ـ في سبيل الحرية ـ رواية عبد الرحمن فهمي.

3 ـ أوراق الليل والياسمين ـ رواية فيصل خرتش.

4 ـ مدن الملح (التيه) ـ رواية عبد الرحمن منيف.

5 ـ قرب البحر ـ قصة قصيرة ـ حسن حميد.

6 ـ ذلك الصديق ـ قصة قصيرة ـ ذياب عيد.

7 ـ رسالة إلى آزو ـ قصة قصيرة ـ محسن يوسف.

8 ـ آرتين ـ قصة قصيرة ـ عبد الرحمن سيدو.

9 ـ العرس الأرمني ـ قصة قصيرة ـ فواز مزيك .

10 ـ الهدس ـ رواية ـ كوهار ـ الصهريج ـ قصص قصيرة ـ ابراهيم الخليل.

تبدو الحنينية في النصوص، وجعاً يلازم الآخر الأرمني ويوقظ فيه تداعيات لها مذاقها المتميز، إذ تتتالى بتدفق لا يعرف الحدود والحواجز، مشاهد لذاكرة تستحيل كلما تباعدت عن موضوعها وتناءت، إلى لعنة تستعمر سياق الحياة وتغدو شغلها الشاغل. في رواية (الضاحك الباكي)[2] تتلاطم الوقائع في حيوات (ثروت ـ ماجنسيتي) ويستيقظ في روحها ضجيج الذاكرة والانتماء، حين تستقبل الأستاذ شكري في غرفتها في (البنسيون رقم 19) بعد أن تبدأ نسائم العشق بينهما، تجهش (ماجنسيتي) بالبكاء، حينما يخالجها إحساس التودّد نحو شكري، وشعورها بأنه لا بد أن يعرف عنها شيئاً قبل إقدامه على مبادلتها العواطف والعشق، فتندفع موتورة لتتساءل بمفردها، وتجيب على أسئلتها في الآن ذاته.

" ـ ما اسمي؟ ـ ثروت ـ كذب !... ماجنسيتي؟ ـ مصرية... ـ كذب وتقفز الفتاة من سريرها وتتجه نحو الدولاب فتخرج ملفاً فيه أوراق، ثم تعود إلى سريرها وتخرج صوراً فوتوغرافية تحدق فيها ثم تعرضها عليه: وهذه صورة أبي وهذه صورة أمي.... وهذه صورة

أخوتي.... وهذه صورة منزلنا في أرمينيا.. ويصيح شكري بدهشة قائلاً: "أرمينيا"؟!. فتضحك ضحكة عنيفة وتقول: نعم أرمينيا"[3]

لا بد أن يتمظهر الحنين هنا، وتمظهره بتقديرنا، لم يأتِ للإعراب عن مجرّد التعريف بأهل ثروت ومنبتها، وإنما تساوق مع أحداث الرواية، ليأخذ شكلاً متطوراً في الإبانة، حيث تتجلى حنينية "ماجنسيتي" واستذكارها أيضاً في الرحلة التي تقوم بها إلى عزبة شكري، حيث تقضي أياماً معدودات تحسّ خلالها بانسجام تام يدفعها لحظة مغادرة العزبة إلى "البكاء الأمرَ وكانت ساعة السفر ساعة النواح، وقد تظاهر نساء القرية يودعنها بالدموع وبالدعوات الطيبات؟.. وفي القطار همس شكري في أذنها: ـ أسعيدة أنت؟.

ـ ... لدرجة الخوف، دعني أشكرك؟.

ثم أخذت تقبل يديه من شدة السرور وتقاطرت من عينيها بعض الدموع!"[4]

لقد كان للرحلة وقعها وخصوصيتها عند (ثروت، ماجنسيتي) إذ لم يكن الريف والعزبة عندها مجرّد فسحة وتنزه واستجمام، بل كان له تعبيراته الأخرى، فقد بدا أنه دافع تولجها لإنشاء حالة الاستذكار والحنين لماضيها الذي كان مقارباً لما شاهدته وعاشته لحظات تمتع وسعادة "هل بعث الريف من ماضيها شخصية الفتاة الصغيرة الكريمة النقية العاشقة فودت أن تعود سيرتها الأولى ووجدت نفسها كريمة (ج. ايبكان)"[5]. ربما.

لكن (سبيل الحرية)[6] أبانت تمفصلاً آخر، لهيبة الحنين وتجلياته فيها. لغة الثأر ودافع التحرير، كانا سياقاً شفيفاً يرسم صورة الوطن "لا تقل أنك تخليت عن قضية وطننا.. لا تقل إنك نسيت أرمينيا.. إنك تعيش من أجلها لا من أجلي"[7] وبتقديرنا أن (نورهان، صوفيا) كانت التعبير الأهم في الرواية عن ماهية الوطن وأشكال التعبير عن الحنين إليه "وشردت بخواطرها إلى وطنها الذي لم تره منذ كانت في الثانية من عمرها، إنها تحب وطنها ذلك البعيد وقد وهبت حياتها لتحريره من أقدام الغزاة الجبابرة".[8]

قد لا يخلو السياق من المباشرة والتقريرية الخطابية في التعبير، لكنه كان صادقاً في إشادة الهاجس الحنيني الذي لا فكاك منه، إنه الوطن. لكن الوطن في (أوراق الليل والياسمين)[9] له مقاربته المختلفة، إذ يأخذ شكل الحنين، نحو تلك البلاد البعيدة عند (مكرديج) الذي يهمس في أذن ابنته (آني) "عندما كان له بيت، وابنة وزوجة، وكاس عرق كل مساء، كان يقص ويفخر كيف أن عائلته قد بنت أغلب بيوت البستان، ويعرف تاريخ كل بيت وكل شجرة زرعت فيها".[10]

مكرديج هذا الأرمني المصاب (بشغف الارتباط) وأي ارتباط.؟ ارتباطه بالماضي الذي لا يغيب عن ذاكرته، يلازمه كظله ولا يبرحه. "راح يقصّ تاريخ تلك السنين التي حمل فيها السلاح ليطيح بظلم عبد الحميد، عاش في الجبال خمس سنوات، وعاد بعدها ليبني ويشرب العرق ويحب ابنتيه".[11]

هكذا يظل مكرديج مشدوداً إلى ذلك الماضي العتيق، إلى درجة يقارب فيها رؤيته لكل الأمكنة التي تشبه ما كان في البستان أو زيتون، إذ يتجلى مشهد تأمله حينما «كان ساهماً في فضاء القلعة الضخم، ينظر إلى هذه الحجارة القوية المتماسكة الصامتة فيسحب نفساً حزيناً، ويتابع النظر إلى مدخل القلعة الحجري ولم يسمع كلمة واحدة من الذي قاله رأفت أوغلو[12]»

هكذا تبين الحنينية في (أوراق الليل) ، سلسلة مشاهد واستذكارات،واستجلاب للماضي الذي يتوقف في الحلوق غصّات عصية، لم تكن القلعة بالنسبة (لمكرديج) إلا كابوساً يجثم على صدره، لأنها تدفعه إلى ارتداد نحو البعيد والمغرق في الترامي، إنها تشبه تلك القلعة التي كانت في (زيتون) يتذكرها كما تتذكرها (مارو) التي "لمّا رأت القلعة، قالت في واحد كمان زيتون.. ".[13] وبتقديرنا أن (مارو ومكرديج) تناوبا الحنينية بأشكالها المختلفة، بغية توليف صورة الآخر الأرمني كما أرادها (فيصل خرتش) مشدودة إلى الماضي بذكرياته واستجلاباته إذ تلحظ أيضاً أن (مارو) تسرح متأملة صخب السوق التي كان الشيخ حمدان الناصري يشتري منه بعض حوائجه، لترتد على الفور صوب ماضي أسواق زيتون، وازدحامها، وكيف كانت تذهب لتشتري ما تحتاجه "وسرحت مارو بعيداً، تذكرت السوق في زيتون، وكيف كانت تذهب كل صباح، وهي تحمل حقيبة الخضار الكبيرة تشتري حاجياتها".[14]

إنها العقدة الوثقى بالمفتقد إلى درجة يستحيل الماضي، هاجساً لا مندوحة عنه. كذلك هي (مدن الملح "التيه")[15] مضمخة بدماء الحنين التي تجري في عروق (آكوب) الذي "جاءت به جدته بعد أن فقد أباه وأمه وأكثر أفراد عائلته في تلك المذابح".[16] ليتمظهر بعد هذا العمر الطويل، بحنينية، مختلفة وفارقه يتناوب الإحساس الدافق منها، معلناً الصمت. والصخب راية العودة عند آكوب ملونة لافتة، تتلاحظ فيها حكاية الشوق للحبيبة وأي حبيبة؟. إنها تلك البلاد البعيدة وهاجس لقياها كان الوجه الآخر لآكوب." "كان آكوب يتوقع أنه خلال سنة واحدة، إذ استمر العمل كما هو الآن، وبعد أن يبيع "القرقيعة" ويضيف ثمنها إلى ما جمعه، أن يشتري سيارة أخرى، سيارة أحدث، ولن تمر بعد ذلك سنة واحدة، وعلى أبعد تقدير سنتان، إلا ويقول لحران وللخط: كولا ـ كولا ويقفل عائداً، أولاً إلى حلب ثم بعد ذلك إلى أرمينيا. هكذا كان يفكر ويحلم ويخطط".[17]

ولم يكن لون التعبير عن الحنينية واحداً عند (آكوب) بل كان متعدداً، حيث اللون الآخر للحنين، آكوب "هذا الكهل المتين الذي لا يمكن لإنسان أن يحزر عمره، الصامت أغلب الوقت، إلا عندما تنتابه لعنة الغناء يستخرج صوته من منخريه، ولا يعرف ما إذا كان غناؤه تعبيراً عن فرح أم حزن، ولا يميّز في هذه الغناء سوى كلمة واحدة تتردد باستمرار: آمان.. آمان".[18]

ربما يكون هاجس العودة عند (آكوب) هو الشكل الآخر لحنينه نحو وطنه (أرمينيا) إذ تتكالب المشاهد والصور، لتروي قصة ذلك الحنين، في أشد لحظات النشوة والسعادة، تماسكاً وتماهياً ينزّ الصفاء منه، بمذاقه العذب ورائحته العبقة "قال ذات مرة في إحدى لحظات النشوة والتحدي، إنه جاء من أجمل مكان في الدنيا، وأنه لا بد أن يعود إليه في يوم من الأيام".[19] هكذا يبقى (آكوب) معلّقاً الأحلام والأوهام والحقيقة، على أمل العودة إلى تلك البلاد التي غادرها، صغيراً بعد أن فقد كل شيء، لكنه لا يبرح عن العودة، إذ "سيرجع خلال فترة قريبة سنتين أو ثلاث سنوات إلى حلب وبعد أن يتزوج، سيذهب هو وزوجته إلى تلك البحيرة، وسيعيشان هناك، لأنه يريد لأولاده كلهم أن يولدوا على تلك الأرض أما إذا تقدم به العمر فسوف يتفرغ لنظم الشعر."[20]

لقد تساوقت حكاية العودة ولهفة الحنين فيها عند آكوب، مع مجريات وقائع السياق الروائي (للتيه) ليتمظهر، طقس جديد في إطار الحنينية الأرمنية، عند الآخر، لقد جعل (عبد الرحمن منيف) من تجليات (آكوب) صرحاً قومياً يحيط بشخصية الآخر ومراثيه، تزاوج ما بين الحنين إلى المفتقد، وبنية ذلك المفتقد ذاته، إنه الحبل السري الذي يربط (آكوب) بالبلاد التي غادرها دون أن يكون لديه الإدراك التام لصورة معالمها، أحب أرمينيا، بإحساسه وحدسه، وابتعد عنها بدافع قوة قاهرة مارست، طقس الإبعاد والتشريد لكنه بقي مصراً على أن يعود ويتزوج هناك، وإن تقدمت به السن فلا بد أنه سيتحول إلى شاعر ينظم الشعر تعبيراً عن حبه الأبدي لتلك البلاد من جهة، ومن الأخرى إيمانه المطلق بتذكرها مادام على قيد الحياة. لكن في قصة (قرب البحر)[21] أغنية أخرى، مختلفة تماماً عما هي أغنية (آكوب) في (التيه).

إذ تنم التمظهرات السردية عن أفق مباشر في تداول الحنينية، واستظهارها، لقد توالت هيبة الاستذكار عند (آرتين) في القصة عبر طرفه الآخر (بشتاوي) "كنت وآرتين، وبعد أن ننتهي من عملنا في كراج المخيم، نرتاح قليلاً، ثم نذهب إلى البحر.. نأكل ونشرب معاً.. ومقابلة، وحين أسهو عنه يشرع في الغناء، يغني للبحر أغانيه الحزينة، يشكو له ويتألم، ويسأله عن أهله، وعن الجبال والأودية، والغدران."[22]

لقد كان لطعم التساؤل مرارته في مذاق (آرتين). وتجلياته أمام البحر، مشهداً يتوازن وهيبة الحنين إلى البلاد البعيدة، إذ يتطاول المدى أمامه يقترب من السماء، دون أن يلمسها، ويستحيل حلم القبض على أرمينيا عند (آرتين) لغة محطمة، تنال منها الغربة كل أطرافها الندية، لكن الغناء أمام البحر، استجلاب للإحساس بالأشياء المفتقدة واستحضار لكل غائب.

في (ذلك الصديق)"[23] تتوالى الحنينية أيضاً بشكلها المقارب لما هي عليه (قرب البحر) حيث تتأجج وتتقد الذاكرة، إذ يشرع (سركيس) لفتح صدره أمام (ذياب عيد) معلناً عن عشقه وحنينه واشتياقه الملهوف، نحو يريفان. "انقضت عدة مشاوير قبل أن يفتح سركيس

نفسه أمامي... كان صديقي يحب... ويكابد العشق.. يحب يريفان التي يسمعها ويقرأ عنها... ويحب أيضاً "فرجيني"!

من فرجيني يا سركيس؟؟. إنها ابنة عمي ناظار... وأتذكر.. ليس بين أرمن البلدة ناظار.. وليس بين الفتيات فرجيني.. يمد يده إلى جزدان جلدي متعدد الجيوب ويخرج صورة فتاة.. فتاة تضج بالصحة، بجديلة كثيفة تنحدر إلى الكتف وابتسامة أنيسة.. تلتمع عيناه ويقول: إنها تنتظرني في يريفان"[24]

لم يكن من بد إلا في إباحة التواصل، كي يتحقق شرط الحنينية الدافىء في (ذلك الصديق) وبالرغم من تلاشي وغياب الكثير من تقنيات الجملة القصصية بقيت حنينية (سركيس)، بائنة بلونها وسياقها، تستطيل في الذاكرة، لتروي مشهد اللهفة والحنين إلى تلك البلاد البعيدة.

أما (رسالة محسن يوسف إلى آزو)[25] فإنها الشكل الآخر للتعبير عن حنينية الآخر الأرمني في العودة إلى الوطن، حينما تُسأل (آزو) عن موعد رحيلها إلى أرمينيا تنتفض قائلة: "أرمينيا ليست بعيدة، ومن قال إني سأنسى عمري في بلاد ولدت ونشأت فيها؟".[26] إنها الذاكرة التي لا تموت ولا تتلاشى فالآخر الأرمني، متيقّظ للعودة نحو تلك البلاد، إنه الشريط السري الذي لا يرى معالمه واتجاهاته سوى ذلك الآخر الذي أثقلت كاهله سنوات الانتظار ولهفة الحنين.

لكن (آرتين)[27] في قصته، مُفارق ومختلف في مقاربة (آزو) إلا في الرغبة، ربما يتميز الحنين عند الآخر بمسألتين، الصمت أولها، وبكاء الرجال ثانيهما. وقد كان (آرتين) حنينياً، يداهمه البكاء لحظة تتقد الذاكرة لتحلّق في تلك البلاد البعيدة التي تحرسها الحواجز والحدود، لكن الذاكرة والحنينية لا تعرفان حدوداً ولا تتلمسان حواجز، فهي المطلق الذي لا معالم له ولا حدود. سريّة هي الحنينية كما هي في الأشياء المخبأة، تتلاطم في ظلالها كي تعبّر عن سرها المقدس.

"ولا تشعر بدموعك المنحدرة من ينابيع عينيك .. وإذ تعبر بنا القرى القريبة، تبدأ حكايتك الجميلة عن قرية آراوات، كان لكم فيها مدرسة، كان لكم فيها معلمة جميلة اسمها "مارال" طويلة سمراء البشرة، لهاَ عينان ذابحتان، وشفتان ثريتان، كانت تعلمكم بالأرمنية، وتمرنكم على السلم الموسيقي"[28]

هكذا كان آرتين في سياقاته، عطوفاً وحنينياً للغاية، مشدوداً كقوس إلى هدف وحيد هو (الوطن) يستله كسهم مصوّب في سياق الغربة والتشرد والضياع،يهيم (آرتين) على الطرقات والمفارق، سلاحه الذاكرة ونظرات (مارال) وسلّمها الموسيقي.

وكذلك هي (مارال) في قصة (العرس الأرمني)[29] ذلك العرس الذي لم يكتمل، لقد تحول في سياق القصة إلى مشهدٍ من الرصاص والدم، تهرب العروس (مارال) بعد أن يقتل

حبيبها (آرمين) وتحاول عبور النهر هرباً من الموت، لكنها بعد عبورها تستيقظ في بلادٍ أخرى غير أرمينيا وبين أناسٍ غير الذين كانوا يرقصون في عرسها.

"وفي الأيام التالية استعادت (مارال) شيئاً من قوتها، وبدأت جروحها بالالتئام"[30] لكنها بقيت شاخصة، صوب تلك البلاد التي أتت منها، تجلس عند النهر، تلتهمها الذكريات، وتتناوشها الحنينية القاتلة إلى درجة من جنون يكمنُ صخبه في الصمت والتأمل "فكانت تجلس ساعات طويلة على ضفة النهر بلا حراك، تنظر إلى نقطة واحدة لا تتغير، إلى المكان الذي أتت منه.. وعزفت عن الطعام والكلام"[31] لكنها أبداً لم تعزف عن الحنين وسياقه الذي غدت ترتهن إليه مسحورة بالتأمل واشتغال الذاكرة.

لكن (الهدس)[32] خطاب روائي مختلف، تتقلب الحنينية في مضاجع الآخر الأرمني فيه، على جمار الذاكرة المتقدة دون رحمة ولا هوادة عبر "سمفونية" يتبادل الأدوار في عزف حنينيتها، (ساكو وآرو). ثنائي يرسم مشهد الحنين، بأشكاله المتميزة يتسلل خفياً في سياق الترنيمة الأبدية، لحب الوطن ولغة استحضاره.

"وتتلمس وجهك الأرمني ورأسك الأرمني، فكل الآرارات لن تكفي، لتبرد قلبك الظامىء وترد إليك رقراق الهدوء الآسي، لن تكفي كل أكاليل الشوك للرؤوس التي جزها الجزار في البراري والمدن، ورفعها على العصي، لن تكفي كل زهور أرمينيا للقبور الجماعية في رأس العين ومرقدة والسبخة، وتل العبود وحزيمة وبير الدناي وشطوط الفرات والبليخ وتل أبيض. لماذا "ياالله هذا". إنك تبدأ ياساكو تبكي، تبكي يا ساكو " آني وديكران" وتكفيك عيناك وقلبك القوي، فكيف لو أردت أن تبكي أرمينيا؟! كل بحار العالم لن تكفيك، لن تكفي الجثث المشوهة والأرجل الحافية، لماذا يا الله هذا، هل أنت معنا أم مع الجزارين."[33] لم تكن شخصية (ساكو) في رواية (الهدس) شخصية ذات أبعاد درامية وحسب، وإنما أراد لها (الخليل) أن تكون حمّالة لقضيتها القومية برمتها. وكذلك شاهداً، لمأساة أمة، وتعبيراً صارخاً عن غربتها وبعثرتها.

لقد تساوقت شخصية ساكو بتفاصيل نسقها الحنيني، واستحالت إلى وشم تتغلغل ألوانه في العيون والقلب والأطراف، كي ترسم حكاية الذاكرة والوله بالأمكنة والهضاب، وشريط القوافل والدماء. لكن (ساكو) في حنينه يخفي رغبة أخرى، ربما تكون سرّاً مقدساً، يحتفظ بفحواه لنفسه، ينغلق في تأملاته، ويدثّر بتلك السماوات البعيدة "وهو يريد أن يشرب إلى جوار نبض الأرض القريبة، هذا النبض الذي يفهمه جيداً ويقدره حقّ قدره. فهذه الأرض لها قلب حي ونابض قلبٌ أرمني لا يموت ولا يتبدل ولا يعطي مفاتيحه إلا لكلمة السر السحرية، أرمينيا".[34]

لذا رغبنا في رؤية (ساكو) من هذا الجانب الخفي، والمرتبط بتلمّح آلية سلوكه، إذ أن البائن من سره المقدس لم يكن، سوى إشارات تشير إلى رغبته الدائمة في الاقتراب من تلك الأرض

التي لها نبضها الخاص وطعمها الخاص، ورائحتها الخاصة. "سلم ساكو ومضي وراء حماره، والشمس لم تطلع بعد، كان يستمع إلى خطواته ويشم رائحة الليل، ونبض الأرض، وكانت الأرض تنبض والحدود تقترب، تفتح ذراعيها امرأة أرمنية، تفر من شعرها الأرانب والطيور والثعالب، ويسيل من نهديها النبيذ والخوخ، وتزيّن بالنجوم والزهور البرية، تبزغ الوجوه القديمة، وصور الأسواق والبيوت وأجراس الكنائس، يدفع حماره مسلوباً، كل الجهاتِ أرمينيا بعد أمتار، يعبر الحدود ثملاً، نشوان ويلمع ضوء، ويصحو خوشناف على صوت يعرفه جيداً ويخافه كل من يسكن أو يعبر الحدود، صوت انفجار لغم.

ـ ساكو هذا الأرمني المجنون ماذا فعل؟!".[35] هكذا يتساوق الحنين والتضحية، شفيفان يرقيان بساكو الطيب إلى الآفاق الأخرى، كي يغني أغنيته السرية، لقد كان لشكل الحنين والارتحال صوب الأرض الأرمنية، هواجس يلتف حولها خيار وحيد، له مشكّلات من القداسة، وله أيضاً أفاقه المحلقة، خيار صعب، لم يكن من بد إلا أن يتولج قسوته (ساكو) بجسده النحيل ورأسه الأشيب، وليستحيل بعدئذٍ ذلك الحنين إلى (طوتم) تقدم له القرابين والأضاحي، وتساق إليه المشاعر والكلمات، تحت وطأة عصا ثقيلة تلطم الرؤوس لتوقظ فيها الحنينية كلما خبت مشاهد المأساة في الذاكرة، وكلما حاول اليأس والوهم، أن يرفأ جراح الأمس التي لن تلتئم.

لقد كان (ساكو) أول الراقصين فوق الألغام شوقاً ولوعة، لنبض الأرض ووشم الحنين إلى بقاعها النابضة. كذلك هو (آرو). ثمة تناغم في التعبير عن الحنينية بين (ساكو) و(آرو)، ثنائية أرمنية خالصة تعبران الدروب إلى الحنين والشوق لتلك البلاد كلٌ بطريقته، فإذا كان (ساكو) قد اختار التضحية والقربان، فإن (آرو) ظل رهين حنينية متأملة وكامنة، ترى للحنين أشكاله الأخرى والمختلفة. "ومرت بباله الوديان والمرتفعات، والأطفال الذين يلوون رقابهم الغضة في الهاجرة عطشاً وجوعاً ويغمضون أعينهم مستسلمين للموت كوردة اليقطين، والفتيات اللواتي اعتدى على عفافهن الحرس واللصوص والمهووسون، والتصفيات التي جرت على ضفاف الأنهار، وعراء البوادي، والرؤوس التي رفعت على الحراب في مداخل المدن"[36] ما انفك (آرو) يقلب الحنينية على أوجهها المتقاطعة، لكن ذاكرة الدم والغربة، كانت ترسم الحدود بينه وبين الهناءة، يجتاحه القلق والغصّة، إنه (آرو) ذلك المستباح أمام مشهدي، الذاكرة، والحنينية المرهِبة التي كان لها سياقها التأملي المتميز "على كتف الشاطىء تمدد آرو راقب الرمل والماء والشجر والسفن القليلة وسلسلة الجبال البعيدة. ـ يا الله كل عظيم بعيد.

ـ والمهجرين القادمين عن طريق حلب ينعقدون على الضفة الأخرى"[37]

لم يكن من ملاذ (لآرو) سوى (ساكو الطيب) فقد هربا من الحرس بعيداً صوب القرى النائية سوية، وتآزرا معاً ، عهداً سرياً لا فكاك لكل منهما عن الآخر .

"مرحبا ، جاء الصوت بالأرمنيه فرفح القلب ، وحين رفع نظره ، رأى شبحاً طويلاً ينحني

ويجلس إلى جانبه رد: ـ هلا، وران صمت ، اكليل من الشوك على الاثنين ، لا يخدشه سوى الماء ، وموكب الطبيعة المهيب ، وحركة السلاحف والأسماك ، ثم اندفع الاثنان في حديث طويل لايزال يذكره (آرو) بكثير من المودة والتعاطف كلما رأى ساكو".[38]

هكذا يظل (آرو) الوجه المتأمل للحنينية ، إذ لم يبحث عن (آني وديكران) كما كان ساكو ، بل بقي أسيراً لسنين العمر التي انقضت ، ودبيب الحركة الذي تلاشى في جسده ، لكنه أبداً بقي مشدودا (بحبل السر) الذي يبدأ منه وينتهي في تلك البلاد البعيدة.

كذلك هي قصة (كوهار - أوالطريق إلى أورفة)[39] فقد ثابر(الخليل) على سياقه الحنيني بنصوع وشفافية ، تبدو فيها تقنية عالية، في تقمص الاحساس الخفي لمشهد الحنين عند الآخر الأرمني . وبتقديرنا أن (كوهار) من القصص الجميلة التي تحفل بها عوالم (ابراهيم الخليل) القصصية، إذ لم تكن مرثية حنينية وحسب، وإنما كانت هناك ملامح، لآلية اشتغل عليها (الخليل) بشكل مختلف بعض الشيء عما كانت عليه حنينية (الهدس).

تبدأ الحنينيه في (كوهار) بالأصوات الخفية والغامضة التي ترنُ في مسامع (هدلة بنت ناصر/كوهار)، وكأنها نسائم ناعمة تلامس القلب لتستيقظ الحواس، فتتلحظ فيما حولها. وتداهمها الذاكرة البعيدة، منصاعة إلى طغيان من التداعي "مأخوذة بشئ كالسحر. يعاودها في أوقات متباعدة، فتنقاد له وكأنها نومّت تنويما مغناطيسيا، فيشرق في البال. كان ثمة بيت على تلة في مدينة نأت. بيت واسع بسقوف مائله من القرميد الأحمر المغسول بالمطر وشعاع الشمس ورائحة النارنج والكباد، له باحة واسعة خضراء، تتعربش جدرانه عرائش الياسمين والعسل والنسرين، وله ممر طويل ومدخلان ونوافذ تدخلها أصوات العصافير والأضواء. كان ثمة أسرة سعيدة. امرأة ورجل وطفلان. صبي وفتاة تنام في سرير من الخشب الثمين بأبهة ملكية تسمع لترنيمات آسرة قبل أن يأخذالنوم بمعاقد أجفانها".[40]

هكذا يستمر سياق الحنين في (كوهار)، لذيذاً بمرارته ومراً بحلاوته،لكن لعنة الأصوات الخفية والغامضة التي تزورها بين الفينة والأخرى تظلُ تطرق أبواب النسيان والإندماج والتواشج مع من حولها لتتوجها لمعاً يقرص الأعصاب، ولترتهن إلى "حالة لم تألفها من قبل ولم تفهم أسبابها ، لغة غير اللغة التي تحكيها ، مفردات غامضة ، وأسماء تدوّم كأجنحة الفراش ، ملونة وزاهية وخادعة ، تابعت سيرها وهي تنوء ، تئن تحت أحمال لاتطاق ، هذا القلب إلى متى يحتمل؟ وهذه العيون إلى متى ترى ويظل فيها النور؟!. هذه اللغة الغامضة متى يفهمها اللسان وينكرها القلب؟!"[41]

انه الحنين بلغاته المتعددة، كوهار، الوجه الآخر لحنين يضفي على الأشياء طعمها وألوانها النافرة. كذلك هي الحال في قصة (الصهريج)[42] لغة حنينية لوجه من تلك الأوجه المتعددة. تهيمن عليها ذاكرة التداعي المتّقدة، تستأثر الحكاية فيها سياقات من الماضي الذي تبقى مشدودة إليه كل أحاسيس الآخر الأرمني وتنعقد بأوصاله المبعثرة، كل الصور والمشاهد

المروّعة ، إذ يتحول الآخر الأرمني في (الصهريج) الى رحالة يروي حكاية ترحاله الذي لاينتهي. إنه (أرتين) سائق الصهريج الذي تتقاذفه المحطات في كل مكان "وأنت في صهريجك المجنون بين الجزيرة والفراتين و حلب، لاتعرف معنى الراحة و الهدوء".(43)

لكن ذلك الترحال ظل يعبق برائحة الحنين الطاغي على كل نأمة في سلوك (أرتين)، تخالجه (موش) وبساطها السحري ، تتفاعل في الذاكرة حتى تغدو حلما يلملم ماتبقى من عمر (آرتين) ويجعل منه قاهرا أمام الأسئله الصعبة حين يسأله صاحب المحطة"– هل أغضبتك أم هاروت مرة أخرى بطلب الهجرة إلى بيروت أو كندا؟!. – لا. أبدا. لن أترك حلب إلا إلى القبر أو إلى بيت جدي في موش. هذا أمر لايقبل الجدل أبدا وهي تعرف ذلك".(44)

لاخيار عند (أرتين). "يسمع النداء بكل اللغات، ويظل الآرتين والصهريج ومحطات الوقود والهواجس، التي لا يعرف من أين جاءت اليوم؟ وكيف جاءت؟ ولما جاءت؟! هل هو الحلم؟! أم؟! يا للخواء".(45)

ويتطاول السياق الحنيني في (الصهريج) ليأخذ بعداً آخر من أبعاده المتعددة، عبر شخصيتي أم عواد، وولدها عواد اللذين ينقلهما أرتين إلى مضاربهم ،إذ تبدو حكاية تلك العجوز نسق حنيني نافر ومستوقف، تتجلى الحنينية فيه عندما يتصاعد من العجوز صوت "ما ... يـ ... ر .. يك".(46) وهنا يبدأ اللغز وتضطرب عندئذ أعصاب (أرتين) وذهنه.(ومايريك) تعني بالأرمنية (أم) أو ميمتي، لحظتها تختلط الجهات وتتناثر في كل صوب ونحو، ويتلفت (ارتين) ملهوفا ومذهولا بين المصدق والمكذب "والتفت إلى جانبه ، كان الشاب يدخن ، والمرأة تنام كطفلة برئية ، في أمان، وقد أحاطت كتفيها الهزيلتين بشال من الصوف. رسومه وألوانه رأها في ليلة ما"(47) لكن السياق لايتوقف ، بل تنتشر الحنينية زهورا ملونة في ذاكرة (أرتين) حتى اللحظة التي يحتجز فيها (عواد) أرتين بعد أن يكتشف أن أمه العجوز قد ماتت وهم في الطريق إلى مضاربهم، وبعد أن تتم مراسم دفن العجوز يسارع عواد إلى حل، لغز احتجازه لآرتين.

"والدتي يا معلم أرمنيه، جاءت مع السوقيات، عاشت بيننا وتزوجها الوالد وكبرت، ويوم مرضت كانت رغبتها الأخيرة أن آتي لها برجل من ملتها لكي يصلي ويطلب لروحها الخلاص، وإلا كان حليبها حراماً علي، وقد أرسلك الله نجدة لي ورحمة لروحها. فصلّ لروحها. وانسحب بعيدا، بينما وقف أرتين لأول مرة ليقوم بدور الكاهن وقد امتلأ بمشاعر متضاربة، بين الحزن والاجلال ... وبدأ يصلي في العراء وقد سكن كل شيء ...وفي خياله تتماوج ألوان البساط ورائحة قارص والأهل وصبايا نايري الحزينات هذه المرة".(48)

هكذا ترسم حكاية العجوز الأرمنية مشهداً مختلفا للحنين إذ يستيقظ الحنين لتتساوى، وتتناظر حكاية الولادة والطفولة من جهة ومن الأخرى لحظة الموت وكبر السن. إنها لحظة قصصية تجاذبتها خبرة (الخليل) في (التقمص الأقوامي) لتحتل فيها مفارقة حنينية لافتة.

وعودة صارخة نحو البلاد البعيدة، الشمال الذي أتت منه ودفنت عند موتها بمحاذاته.

لقد كان للوصية التي تركتها آثارها ومراثيها، إنه عَودٌ على بدء وإلغاء قاهر غابت فيه سنين العمر التي قضتها العجوز الأرمنية لتحقق عبره حنينية صافية تبدأ من الشمال، جهة مقدمها وتنتهي بطقس من صلواته التي ظلت رغبتها،والتي أخذت شكل الوصية التي لابد (لعواد) من تحقيقها. اضافة إلى الكلمة الأخيرة التي نطقت بها بمفردها لحظة خروج روحها "مايريك" مناجاة لأمها البعيدة التي طال انتظارها دون جدوى. كل ذلك يلقى في عوالم (ابراهيم الخليل) مراتع له ومفاعيل تتكالب كل لحظات القص على خلق آثارها اللافتة.

انه الحنين إلى أرمينيا بأشكاله وألوانه، متعددا يشترط الدخول إلى عوالمه وأحاسيسه، مفاتيح سرية لايعلم مكامنها سوى ذلك الآخر الأرمني الذي تناثر في النصوص حنيناً يلاحق صور التعبير عن ذاته دون فكاك وانعتاق.

الهوامش

1 ــ مقبوس من كتاب الأرمن عبر التاريخ ص /47/.
2 ــ الضاحك الباكي (لروت) رواية فكري أباظة.
3 ــ الضاحك الباكي ص / 27 /.
4 ــ المصدر السابق ص / 43 /.
5 ــ الضاحك الباكي ص /43 /.
6 ــ في سبيل الحرية ــ رواية عبد الرحمن فهمي.
7 ــ المصدر السابق ص /51 /.
8 ــ المصدر السابق ص /189 /.
9 ــ أوراق الليل والياسمين ــ رواية فيصل خرتش.
10 ــ المصدر السابق ص / 144 /.
11 ــ المصدر السابق ص /144/.
12 ــ المصدر السابق ص / 166 /.
13 ــ المصدر السابق ص /176 /.
14 ــ المصدر السابق ص /176 ــ 177 /.
15 ــ مدن الملح (التيه) رواية عبد الرحمن منيف.
16 ــ مدن الملح (التيه) ص /450/.
17 ــ المصدر السابق ص /451/.
18 ــ المصدر السابق ص /435/.
19 ــ المصدر السابق ص /436/.
20 ــ المصدر السابق ص /450/.
21 ــ رحيل اللقالق ــ قرب البحر ــ قصة حسن حميد ص / 5 /.
22 ــ المصدر السابق ص / 7 /.
23 ــ رحيل اللقالق ــ ذلك الصديق ــ ذياب عيد ص /19/.
24 ــ المصدر السابق ص /23/.
25 ــ المصدر السابق ــ ص /31/.
26 ــ المصدر السابق ص /35/.
27 ــ رحيل اللقالق ــ آرتين ــ ص /35/.
28 ــ المصدر السابق ص /42/.
29 ــ المصدر السابق ص /147/.
30 – 31 ــ المصدر السابق ص /151/.
32 ــ الهدس ــ رواية ــ ابراهيم الخليل.
33 ــ المصدر السابق ــ ص /67/.
34 ــ المصدر السابق ص /237/.
35 ــ المصدر السابق ص /245/.
36 ــ المصدر السابق ص / 167/.
37 – 38 ــ المصدر السابق ص /167/.

39 ـــ كوها ـــ أو الطريق إلى أورفة ـــ قصة قصيرة ـــ ابراهيم الخليل ص /191/ من هذا الكتاب.

40 ـــ المصدر السابق ص /192 - 193/.

41 ـــ المصدر السابق ص /195/.

42 ـــ رحيل اللقالق ص /47/.

43 ـــ رحيل اللقالق ـــ الصهريج ص /57/.

44 ـــ المصدر السابق ص /49 ـــ 50/.

45 ـــ المصدر السابق ص /63/.

46 ـــ المصدر السابق ص /64/.

47 ـــ رحيل اللقالق ـــ الصهريج ص /62 ـــ 63/.

48 ـــ المصدر السابق ص /68/.

2 ـ التداعي والاستذكار "حنينية عربية"

= النصوص المختارة =

1- موجز تاريخ الباشا الصغير ـ رواية ـ فيصل خرتش..

2- أوراق الليل والياسمين ـ رواية ـ فيصل خرتش.

3- رياح الشمال (1917) رواية نهادسيريس.

4- بيت - الخلد رواية وليد اخلاصي.

5- مدن الملح "التيه" رواية عبد الرحمن منيف.

6- مدارات الشرق (الأشرعة - بنات نعش) رواية نبيل سليمان.

7- الهدس - رواية - الصهريج ـ قصة قصيرة - ابراهيم الخليل.

8- قرب البحر - قصة قصيرة - حسن حميد.

9- ذلك الصديق - قصة قصيرة - ذياب عيد.

10- آرتين - قصة قصيرة - عبد الرحمن سيدو.

ثمة آلية اشتغلت على محاورها النصوص الأدبية التي اخترناها لهذا المقام، حيث استطالت حكاية "الحنينية العربية" فيها وتعددت أشكال التعبير عنها، إذ لم نتعرض لكل الفواصل الحنينية والتضامنية مع الآخر الأرمني، بل جعلنا أهم الاشارات فيها، سياقاً نتفحصه، ونتبين مضامينه وفحواه.

إن أولى المسائل التي استوقفتنا في هذا الاطار، هي تماسك بنية السياق الحنيني تجاه الآخر الأرمني وتباين مناظيره الانسانية، وهذا ماجعل منه بتقديرنا، لوحة ذات بعد إنساني، تتعدد الجوانب فيها وتتساوق بدءاً من تقاسم الخبز مع ذلك الأرمني، إلى الدفاع عنه وحمايته وهذا ما دفع بكثير من النصوص، إلى صياغة وتوليف تلك المعادلة التي كان الآخر الأرمني فيها مثار اهتمام تناوب في التمظهر والتجلي، مؤثرا إذاعة مأساته كمعادل لجأت أغلب النصوص الأدبية إلى تناولها، كمسألة ترتقي في إطار أحداثها، ووقائعها إلى قضية انسانية، لابد من التفاعل معها لاعتبارات كثيرة تخص

العرب قبل غيرهم.

لقد تناظرت النصوص في التجلي الحنيني ، وأغدقت مراثيها على كل فعل وواقعة، عبر سياق يلفه الصدق مرة، والتضامن مرات، دون شرط يستبق الألفة إلى النفس، ودون قيد يكبل الانطلاقة العفوية نحو هذا الآخر الأرمني. في الواقع، والمعاش أو في سياق السرد الأدبي.

وهكذا تبدأ حكاية الحنين أيضا في "موجز تاريخ الباشا"[1] هيابة لسياقها الحميمي مولعة باستظهار صورة العجوز الأرمنية "أم جميل" من تنائيها وايغالها السحيق في ذلك البيت المهجور ، كي تقيم جسورا مع الباشا الذي ربته على يديها الناحلتين المعروقتين، وهو (الباشا) الذي لم يقطع حبال المودة بينه وبينها، بالرغم من كل الأسباب التي جعلت منه هارباً وسارقاً وقاتلاً أيضاً، بقيت (أم جميل) الأرمنية ، ميناءه الآمن.

"آلمه أن يترك أم جميل ولم يكتف بهذه الزيارة السريعة، هذه الأم الثانية التي ربته حتى أصبح شابا، أحسَّ بجحود تجاهها ولكن ماذا يفعل".[2]

لكنه أبدا ما كان يبخل في إعطاء الأرمنية العجوز وهاروت قسماً مما يملك من المال والباقي الآخر، لزوجته وأولاده. بعد عودته من كل غزوة كان يقول: "اليوم سفر والمال ذهب ،بعضه عند الزوجة والباقي لهاروت "والديجين" الأرمنيه".[3] ربما يكون المبعث الأساسي لحنينية (الباشا) في علاقته بالعجوز الأرمنية، هوشعوره بأمومة تلك العجوز له وكذلك كونها، الصورة الأولى لذاكرة طفولته، بعد أن غابت أمه وألقاه أبوه بين أحضانها، دون غيرها من النساء، هذا من جهة. أما من الأخرى فإن الحنينية في (موجز الباشا) كانت أحد الجوانب المتعدده لتلك الصورة في الأدب العربي، الذي تعرضت بعض نصوصه لهذه المسألة. لكن يبقى التناغم الحنيني، بين (الباشا) والعجوز الأرمنية تناغماً مختلفاً، تتبدى الكثير من صور التعبير عنه، وتماوج في هيبة مقدسة لم يقاوم سحرها الباشا في يوم من الأيام. بل كان يتماهى بين جوانبها، رغوباً في ممارسة هذا الطقس الذي يعيد إليه كما يبدو الكثير مما افتقده في الماضي، ويشكل أيضا، له الملاذ في رحلة هروبه وتخفيه.

"صعد الدرجات المؤدية إلى الباحة التي بدون جدران، قالت الأرمنية: من؟ قال أنا يا أمي وسمع جنكل الباب يندق، ثم زيق طويلة أرسلها الباب الخشبي. وكانت الأرمنية بوجهه على درجات القبو السفلي تنتظره وقد ربطت شعرها بعصبة بيضاء، قوّت ضوء الكاز قليلا. دخل أحس ببرودة البيت، لايوجد لدينا حطب.

تركها وصعد باتجاه الكرم ثم عاد ليشعل النار ويضع كيزان الصنوبر وأعواد أشجار الفستق الحلبي الطرية حيث انبعثت رائحة رطبة مدخّنة بيضاء في باحة القصر المهدوم".[4]

وكذلك هو ومنذ أن ظهر، هاروت في (موجز الباشا) رفيقه الدائم يتقاسمان كل

الانتصارات والهزائم في حروبهما الصغيرة والكبيرة وفي لحظة من اللحظات، عندما يبدأ الأرمن بالهجرة إلى بيروت وأرمينيا، ينتصب الباشا عندما يقول له هاروت: "الأرمن يعود إلى أرمينيا... عبدالناصر لا يريد الأرمنيين في سوريا، قال هو سيهرب إلى البيروت منه إلى الأرمينيا. الباشا قال: لا يا رجل أنت تبقى هنا تختبؤن عندي أنت وأناهيد والأولاد. سيخبر عبد الناصر أنكم هنا. تلبس عربيا مثلي ، لأحد سيعرفك"(5)

لقد كان للحنين مقامه اللافت في (موجز الباشا) عبر ذلك النسق الصافي فيما بين (ديجين، أم جميل/ وهاروت/ والباشا) حيث الحنين فيه سرّي وغامض، لكن التعبير عنه بائن وحار تتقاذفه المواقف والأحداث.

أما (أوراق الليل والياسمين)(6) فقد كانت هي الأخرى وجهاً آخر لهذا الحنين، وصرخة مختلفة في قيعان عالمها الروائي الأرمني الخالص. اذ يستمر سياق الحنينية الذي بدأه (الباشا) في موجزه متطاولا، ينال من أحداث (الليل والياسمين) حيزا هاما عبر شخصية (خليل) الذي كان يساعد مكرديج في ورشة البناء، فقد "عمل خليل عند مرديج منذ صغره وكما يقولون، فإنه تربى على يده".(7)

وبتقديرنا أن ظلال (الباشا) لم تفارق (خليل) فمثلما تربى (الباشا) على يدي (الأرمنية العجوز)، تربى هو الآخر (خليل) على يدي (مكرديج). إذ تتمظهر من بعد ذلك حنينية (خليل) في جملة من المواقف، كان أولها عندما يصاب مكرديج في العمل "فجأة وجد نفسه فوق كومة من الحجارة: والحجارة كانت حادة من تلك التي توضع في أساسات البيوت .

وقفز خليل معاونه وحمله إلى الظل أمام البناء المقابل، أسند ظهره على الجدار وركض يبحث عن أي شيء، اجتمع بعض الناس حول مكرديج مسحوا له الدم الذي انسال من أعلى رأسه، وسقوه ماء ... عاد خليل وحمله وانطلق به إلى البيت".(8)

لقد كانت الإصابة التي تعرض لها مكرديج بداية مفترق من جديد في حياته. إذ نصحه أهله أن يقعد عن العمل، وأنه قد آن الآوان لراحته بعد هذا العمر الطويل من الشقاء، وهذا ما جعل خليل، راعياً لشؤن العمل بعد غياب مكرديج عنه. لكن مكرديج بعد أن يقرر الرحيل لزيارة ابنته (آني)، يبدأ مشهد الحنينية التي تشكلت ضمن سياقها المرتبط بسلوك (مكرديج) نحو (خليل)، مما ترك آثاراً نافرة في العلاقة بينهما.

أما المسألة الثانية، فيتجلى فيها طابع (حفظ الغياب) الذي آثر (فيصل خرتش) على دفعه نحو آفاق بائنة، أيقظت عند (خليل) حنينية حارة، نحو أسرة (مكرديج) الذي سافر لزيارة ابنته آني "سمعت مارو النداء فأسرعت تنادي على الحطاب. فتحت باب البيت وندهت له ساومته على السعر. واشترت منه الحطب جاء خليل فأعطى ثمن الحطب ثم جلس أمام باب البيت :.. مارو أوقدت التنور الذي بجانب الباب وجلست مع خليل تشكو جور الزمان".(9)

هكذا تستحيل الكثير من المواقف إلى معبّر متقد بالشفافية والآفاق الحارة.لكن الوجه الآخر لحنينية (أوراق الليل والياسمين) يبدو لنا في إطار سياقاته، حنينيا يرتهن إلى الموقف الانساني تجاه القضية الأرمنية برمتها، حيث يتدافع (فيصل خرتش) إلى استدراج شخصية (هاشم العطار) التي بدت لنا الوجه الآخر لمذكرات (فائز الغصين)[10] وذلك بدفعها إلى إشادة النسق الحنيني نحو وجهة أخرى، نتلمس فيها حميمية اشتملت على النقاء والتضامن من جهة، ومن الأخرى ظهور وبروز تفاصيل جديدة تتعلق فيما تضمنته، بشكل الموقف الرسمي من الآخر الأرمني والذي، كما ذكرنا، مستمد أصلاً من وثائق تاريخية. "قال جمال باشا: غداً يكون موضوع الجريدة هذا الموضوع وبالخط العريض "الأرمن يثورون على الدولة في زيتون والبستان، سأل هاشم العطار، وهل حصل ذلك فعلاً؟.

أجاب جمال باشا بجملة واحدة: هذا لا يهم... كيف لا يهم؟ قال هاشم العطار، الأرمن لم يفعلو ذلك، وهذا الكلام خطير ويتوجب عليه أمور خطيرة....، أنا على استعداد للذهاب إلى هناك ومتابعة الموضوع على أرض الواقع... جمال باشا قال: ستتابعه وحدك وابتداء من اليوم، وفعلاً فقد جاء عسكريان وأخذا هاشم أفندي بثيابه المدنية وطربوشه وربطة عنقه وحذائه الملمع إلى قشلة الشيخ يبرق".[11]

لكن بالرغم من خروج سياقات (هاشم العطار) من معطف مذكرات (فائز الغصين) تبقى في إطارها الحنيني. توليفاً جديداً وصياغة أخرى، استبدلت فيها الأسماء والمواقع، إلا أن ما تعرض له (هاشم العطار) يعد من المواقف النبيلة التي تكاثرت في الرواية، جاعلة منها شخصية راوية لموقف حنيني وتضامني يتجاوز حدودها إلى أفق يروي حكاية أصوات كثيرة، انضمت إليه ليغدو بعد ذلك نموذج لشريحة، آلمتها الأحداث ووقفت إلى جانب هذا الآخر الأرمني بحميمية، يلفها الحنين والتضامن، والحماية أيضا.

لقد كانت نتيجة الموقف الذي اتخذه (هاشم العطار) من الحكومة التركية من خلال متابعته لأحداث المذابح الأرمنية ومشاهدها الفظيعة ورحلة التدوين التي سعى إليها "أن وجد الباب مفتوحا، فدفعه ودخل ولم يسمع حركة أو يجد أحداً صعد إلى غرفته ودفع الباب، فوجد الضابط جالسا على سريره وأمامه كومة من الأوراق يفتش فيها، نهض واقفاً وقال، أهلا هاشم أفندي، الحقيقة أنت صحفي ممتاز وتستحق أن تكافأ على عملك هذا ... لذلك ونظراً لجهودك الكبيرة فإننا سنرسلك إلى الأستانة لتأخذ وساماً على عملك هذا تفضل معنا".[12]

لكن رحلة (هاشم العطار) تأخذ في رواية (الليل والياسمين) منحاً آخر في ابانة الحنينية العربية تجاه الآخر الأرمني، تهجس همساً لاهباً في أذن القلعة ليبوح بسر المشاهد والصور بعد رحلة شاقة بين البوادي والمدن والقرى التي لم يكن قط، قد رأها من قبل "أماه، يا أماه، لقد دفنوهم هناك، هنا في البادية، حفروا حفرة كبيرة ورموهم

فيها ثم هالوا عليهم التراب رموهم في مياه الفرات ودجلة... جثثهم طافت سوداء فوق زرقة الماء... صرخ الأطفال يريدون الماء استقبلوهم بالرصاص، قالوا: إننا جائعون مزقوا أجسادهم بالسكاكين والخناجر"[13]

ثمة حنينية وحميمية وتضامن، في النسق الروائي لصورة (هاشم العطار). في لحظاته الأخيرة يستحيل إلى موقف متماه، لا تطاله الشكوك. لكن سياق (أوراق الليل) مازال يحمل حنينية أخرى، إنها حنينية مقدسة تقاسم أدوارها ورسم خطوط اللوحة فيها (مارو) الصبية الأرمنية والصبي (محمد) ابن الشيخ حمدان الناصري، الذي جاء به والده خصيصاً لتعليم (مارو) الأشياء والكلمات، وبعد أن وجدت (مارو) أهلها يظل الحنين يجتذب الصبي (محمد) بسحر عجيب نحوها دون أن ينقطع عن زيارة" بيت (مارو) يجلب لها جبناً وزبدة، وفي بعض المرات أحضر خروفاً صغيراً كان يجلس عندها حتى العصر ثم يودعها وينصرف، وهي كانت تفرح به وتحمّله بالتحيات الحارة وببعض الأطعمة التي صنعتها خصيصاً له، تقبله من رأسه وتوصله إلى باب الخان تراقبه وهو يعتلي دابته، ثم تلوح له بيدها وترسل معه الملائكة واسم الرب لحراسته"[14]

هكذا تتساوق حكاية (أوراق الليل والياسمين) مع حنينية لها مذاقها المتميز، ولغتها الحارة في موقد الذاكرة الذي لا تخبو نيرانه.

كذلك هي (رياح الشمال 1917)[15] تجعل من المذابح الأرمنية مأثرة حميمية تستحيل فيها السياقات التوصيفية والسردية، إلى حالة من مشهد يصار فيه الانتقام للآخر الأرمني من أعدائه، تحت تأثيرات ودوافع انسانية يتصدى للتعبير عنها (عمر بنبوك) الضبع، الذي تتصارع في رأسه الكثير من المغامرات، حينما يكون قادما من العراق، تفاجئه مشاهد المذابح وهو في طريقه إلى حلب "نزل عمر من العربة وراح يتجول فيما بينها وقد سد أنفه بإصبعه. نزلت فريدة أيضا إلا أنها قرفصت وراحت تتقيأ. ذبح الجميع ذبحاً. الرجال مشروخي الأعناق والأطفال أيضا"[16] لكن السرد يستمر، بتوتر وانفعال شديدين، يمسكان بعمر بنبوك الذي يرد على فريدة عندما تسأله: " ـ ماذا حدث؟ هل سنذبح؟. لم يجب إلا بـ "لا" شديدة قوية مقتضبة".[17] لكن عمر بنبوك وبعد تعرض ثلاثة من الأتراك له في الطريق، ومساءلته عن مكان قدومه وعن أصله (هل هو أرمني؟. يعرف(عمر) بأنهم هم الذين فعلوا بتلك الأشلاء والجثث ما فعلوا "إذن هم الذين ذبحوا الشيوخ والنساء والأطفال. عرف ذلك بومضة سريعة عبرت ذهنه، ثم تأكد من ذلك من رذاذ الدم المنثور على ألبستهم".[18]

لكن (عمر بنبوك) يبادرهم بالسؤال. "هل تريدون خبزاً؟ ثم وبحركة سريعة أخرج المسدس من طيات البطانيات وأطلق دون أن ترتجف يده، على رأس الجندي الذي اقترب ليأخذ الخبز. ثم أطلق على رأس الثاني الذي تجمد بفعل المفاجأة. أما الثالث الذي حاول أن يصل إلى

بندقيته فقد أصيب في ظهره بطلقتين. بأربع رصاصات ثلاثة رجال أنجاس. ثلاثة قواويد لم يجدوا سوى الأطفال كي يذبحوهم".[19] هكذا شيئا فشيئا، يماط اللثام عن موقف صادق، فيه إيمان حقيقي بحماية ذلك الآخر الأرمني، والتدافع بالثأر له إن تطلب الأمر ذلك. واذا كان لابد من وقفة، فإن (عمر بنبوك) وبعد أن أصبح قاطع طريق بسبب ملاحقته ومطاردته، غدا له رجال، وسمعة تسبقه إلى المكان الذي يذهب إليه قبل وصوله، وشاع بين الناس أنه الضبع الذي يدفع الرجال الأقوياء إلى تهيبه، بمجرد أن ينظر إليهم، فيخر الرجل منهم مضبوعا، وخائفا. هذا ماكان يقوله عنه (سليم) عندما يسوق حكايات البطولة والرجولة التي شاهدها مع الضبع في ترحالهم وغاراتهم، لكنه يتوقف عند حادثة، يشيد بها كثيرا، يقول: "ومرة قمنا بغارة على طريق دير الزور، كانت هناك عربة تخلفت عن طابو ينقل المؤن إلى العراق.

لم نقتل السائق والحارس بل سرقنا العربة وجررناها إلى مكان تجمع فيه مئات من الأرمن المساكين. كانوا يموتون من الجوع والمرض. نساء وأطفال بدون رجال. جثث الموتى منهم متروكة إلى جانب الأحياء.

سقنا العربة إليهم وتركناهم يصعدون إليها. كانت مليئة بخبز الصمون"[20] لقد كانت المذبحة الأرمنية أحد الأوتار الهامة التي عزف عليها "نهاد سيريس" لتقديم لوحة ذات بناء درامي ومأساوي، يعبق بنسائم الحنينية العربية نحو ذلك الأرمني ورحى مأساته وغربته. حيث كانت الصور والمشاهد تتوالى في الاشتغال واحدة بعد الأخرى، لكن الصورة اللافته التي وقفت أمامها (فريدة) زوجة عمر بنبوك بدهشة وخوف. صورة ذلك الطفل الذي لم يتجاوز "السنة الأولى من عمره مذبوح من الأذن إلى الأذن. كان جاحظ العينين ملطخا بالدم المتخثر المتجمد المعفر بالتراب ومع ذلك شاهد عمر بسمة غريبة. تجمدت في سحنة الطفل. ربما حسب الرجل الذي شرع في ذبحه أنه يريد مداعبته".[21]

قد يكون لهذا المشهد عزف جميل، في سياق الرواية، لكنه أبداً، ليس بريئاً، بتقديرنا مما كان يسرده (البلغاري) على ايفان في رواية الأخوة كرامازوف"[22] عن مشاهداته لجنون الأتراك وتفننهم في قتل الأطفال أمام أمهاتهم.

لقد ثابرت رياح الشمال على تمتين السرد التاريخي لسياقها، عبر إقامة شكل من أشكال، التعالق والارتباط، بين الواقع وحدوثة الآخر الأرمني الذي استطالت حكاية الحنين نحوه، والتماهي بمأساته، حداً أضاف إلى نكهة السرد بعداً جديداً من أبعاده المتعددة.

أما الرثاء في (بيت الخلد)،[23] فقد خالف كثيراً الإيقاع الذي ذهبت إليه (رياح الشمال 1917).

في (بيت الخلد) تبدو الحكاية شيئا آخر، بل هي حسب تقديرنا، مرثية للتماهي، يفوق الحنين والاستذكار، وطغيانهما على النص. إنها المفارقة الهامة، والصيرورة التي تكمن فيها بنية الحنين الخالصة. إذ ينمنم السرد صناعة أفق من التداخل ما بين (أكثم والشيخ بير)، أفق رغب (اخلاصي) من خلقه، ضمن حيز اتسم بالهدوء والحذر، والمباشرة الشديدة، منحه نكهة وعبقا مميزا، إذ دفع(بأكثم) إلى تداعيات تماهوية لفها الحزن والافتقاد. "وهكذا قبلت أبا جديدا بسرعة ماكانت من صفاتي ولكن الشيخ بير الذي أثقلت ظهره الأيام كان يشع كسنبلة ناضجة لحظة بكور الشمس".[24]

ثمة تماه بائن، وحقيقي، بل ربما قد يكون (مرضّياً) في بعض الأحيان والمواقف. إذ يتجلى (أكثم الحلبي) في استحضار (الشيخ بير) بقوة لا يستطيع معها مقاومة أو فكاكاً.

لقد كان الشيخ "ساحرا في صياغة الحديث. همسه يدخل القلب والعقل وصوته الصادق يجعلك تؤمن بما يقول"[25] لكن الصورة تتجلى وتتمظهر بصورة أكبر،حينما يعلن أكثم:"دفعني الشيخ بير نحو تعلم لغة أجنبية، فساعدني على تعلم الانكليزية التي يتقن معها لغات أخرى. بينما كنت أتقدم في اكتشاف عوالم الكتب التي يحضرها لي تباعاً" [26] إنه الحنين الخالص الذي يرتقي إلى حالة من التماهي، والذي يحدد فيما بعد رحلة أكثم في البحث عن قاتل الشيخ بير مشدوداً إلى ذاكرته وأحاسيسه التي ما فتئت، تستلهم هذا الماضي الشفيف بينهما. كان يقول لأكثم:"عالمك الداخلي ملكك وحدك فاحتفظ به لنفسك".[27] لكن أكثم، يحول دون ذلك، لتبدأ رحلته المجنونة في البحث عن قاتل الشيخ بير مرددا بصوت عال: "من قتل بير؟ من قتل الشيخ الوديع؟ من قتل الوداعة والأحلام".[28]

لكن الأحلام والاستذكار والحنينية في (مدن الملح ـ التيه)[29] تستيقظ بعد الحرب الخفية بين (راجي وآكوب) وتتجلى بشكلها المختلف والنافر، لتسوق أيضاً حكاية، لها مذاقها الخاص والمؤثر. إذ تبدأ رحلة الانسجام والتناغم بين راجي وآكوب، لتشف عن أشيائها المختبئة، بعد أن يقوم آكوب بإصلاح سيارة راجي، وإنقاذه من المأزق الذي تعرض له بعد ذلك. "اندفع لا شعورياً بقوة حصان، قال الذين رأوا الرجلين على ضوء السياراة يلتقيان، قالوا أنهم رأوا دمعاتٍ تنحدر من عيني راجي ورأوه ينحني كثيراً ويطوق آكوب ويدفن رأسه في صدره".[30]

لكن شكل الحنينية في الوقائع اللاحقة، وأمام مرأى الناس واحتفاظهم بتلك الصورة المفاجأة التي غدت عليها علاقة راجي بآكوب، بانت الدهشة في العيون إذ "لا أحد يتصور أن هذين الرجلين كانا خصوماً، أو يمكن أن يكونا خصوماً في يوم من الأيام"[31] لذا ظل لهذه الإلفة بين راجي وآكوب، موقعها في نفوس الناس وأحاديثهم، واستمر الأمر هكذا إلى أن أتى ذلك اليوم الحزين الذي جعل، حران كلها تنهض

قداساً، لم يشهد مثله أحد من قبل، حيث استيقظت (حران) في صباح ذلك اليوم الملعون، عل خبر موت (آكوب الأرمني) وتهامس الناس فيما بينهم لحظة كان راجي يحدثهم عن تلك الليلة السوداء بكثير من الرهبة والحزين الشديدين. إذ بدا في حديثه قدسية ترتقي إلى درجة تحوّل فيها السرد إلى سياق من التراتيل والتماهي بآكوب الذي رحل وحيداً بعد أن ترك راجي فريسة لينة لأصحاب السيارات الجديدة التي بدأت تعمل على الطريق، بعد أن عبدت "خيّم الصمت ولم يعد يسمع إلا عواء الكلاب تحوم في السوق وقرب المعسكر. لا يدري كم ساعة نام لكن حين استيقظ فجأة على صوت خوار، صوت أقرب ما يكون إلى صوت يقاوم الذبح ونظر حول السيارة يبحث عن هذا الثور فلا يجده، جاءه الخوار أقوى من المرة الثانية. كان كثيفاً معتلجاً وفيه صرير، وكان يصدر من سيارة آكوب بالذات وحيث ينام آكوب تماماً. ظن راجي خلال اللحظات الأولى أن رجال رضائي جاؤوا وأنهم بدأوا بذبح آكوب، تناول المناويل الذي كان يضعه دائماً إلى جانبه وصرخ وهو يهبط من السيارة: والله لألعن أبو رضائي الأولاني، يا أولاد الكلب، لما اقترب من آكوب ولم يجد أحداً ولا يزال يخور والعرق يغسله تماماً والزبد يملأ وجهه كله صرخ ناداه، هزه، لكن آكوب كان يفرك مثل ذبيحة لا يجيب، لا يفتح عينيه، وكأنه في عالم آخر."(32)

لم يكن يوماً عادياً ، لا بالنسبة لراجي ولا لأهل حران لكن راجي لم يعزف عن سرد الحكاية حتى نهايتها بل استرسل أكثر حينما بدأ دبيب الحديث عن الموت، وأي موت، إنه آكوب الذي ما ضاقت به الدنيا مثلما ضاقت عندما افتقده إذ داهمه الخوف الشديد. لم يعد يعرف ماذا يفعل في تلك الليلة، هذا ما قاله راجي عصر اليوم التالي للناس في حران "لم أعرف ما أعمل. فتحت قربة الماء وصببتها على وجه آكوب، على صدره ضربته على خده، رفعت رأسه صرخت: آكوب آكوب، لكن آكوب لا يجيب... كنت أريد أحداً يساعدني، ليكون إلى جانبي ناديت لكن لا أحد".(33)

عندئذٍ يترك راجي آكوب، ويذهب لاحضار الحكيم، لكن يحضره بصعوبة، وبعد تهديد راجي ووعيده له إن لم يذهب معه، وبعد أن يصلا إلى السيارة يسأل الحكيم "أين المريض؟ وحين جاءه صوت آكوب مخنوقاً مليئاً بالصرير، وكأنه احتكاك أجسام هائلة استرد أنفاسه. تطلع باهتمام إلى داخل السيارة، أما حين صعد والمصباح الصغير بيده فقد تعثر. المهم أنه رأى آكوب، ضربه أبرة، لكن بعد آذان الصبح كان آكوب قد انتهى. لا.. مع الآذان تماماً خلص. الحكيم رفع يده وقال: البقية في حياتك".(34)

شيئاً فشيئاً، يستطيل الحزن، ويتواتر الناس، من نبرة الأحاديث التي يطلقها راجي، حينها، يبدأ طقس مراسم دفن آكوب الذي يختلف على شكل دفنه والصلاة عليه فصيلان. أحدهما كان يقول "الميت نصراني وكافر" والآخر كان يقول غير ذلك، لكن كل الاجتهادات

والفتاوى تلاشت وغابت، الواحدة بعد الأخرى، بعد أن تصدى للدفاع عن آكوب، راجي وابن نقاع والكثيرون.

"كان يوماً حزيناً مروعاً في حران، لم تشهد مثله من قبل، وقد تمر سنوات لا يخلع قلبها مثل ذلك الحزن. امتلأت البيوت في حران العرب بالصمت، وفي الليل المتأخر بكت النساء. ومقهى أبو أسعد لأول مرة من ثلاث سنوات، لا يستقبل أحداً، ولا يجلس فيه أحد، رغم أنه ظل مفتوحاً، وعبده محمد الذي لم يكن في التشييع، وراجت في البداية إشاعة قوية أنه ترك حران لم يشارك لأنه لم يستطع احتمال ذلك، بل ورفض أن يصدق أن آكوب يمكن أن يموت. أما عبدالله الزامل وعشرات، بل مئات، من العمال فقد تركوا المعسكر دون خوف ودون إجازة أيضاً فقد اكتفوا بأن بلّغوا إدارة الأفراد أن أحد زملائهم قد توفي ويجب أن يشاركوا في تشييعه. وإدارة الأفراد التي لم توافق ولم ترفض رفعت الأمر إلى الإدارة العامة، ولم يكتف الزامل وابن هذال والعمال الآخرون بهذا القدر من المشاركة فقد فعل كل واحد منهم شيئاً للتعبير عن الاحترام والحب الذي يكنه لآكوب".(35)

لا بد أن المفارقة التي سعى إليها (عبد الرحمن منيف) في ترنيمة الحزن هذه. مردها البناء المتماسك لشخصية آكوب وتقمص حيواته. وهذا بتقديرنا ما ساهم في إشاعة هكذا ردود فعل غمرها الحزن الشديد على فقدان آكوب، وكذلك هي المشاهد التي تناثرت في السياق وتناوبت التعبير عن الحنينية، على مستويين: الأول منها، كان راجي وتداعياته عن آكوب والثاني كان التعبير الشمولي عن حنينية الناس تجاه آكوب الذي، بفقدانه فقدت الأشياء طعمها وبات الحزن والصمت، سيدا الموقف.

لكن الأكثر بروزاً ذلك الموكب المهيب لنسق سرد تشييع الجنازة، إذ "كانت الجنازة حزينة ولم يسمع على خطو الرجال الصامتين السائرين سوى كلمات: الله يرحمه ولا إله إلا الله... وبصمت قاسٍ أنزل آكوب إلى القبر، وسوّي القبر مع التراب عدا حجر صغير وضع كشاهدة.

ونامت حران تلك الليلة والليالي التالية بحزن لم تعرف مثله من قبل. بعد بضعة أيام كتب فواز بن متعب الهذال على الشاهدة بمسمار كبير: الفاتحة هنا يرقد المرحوم يعقوب الحراني".(36)

وماذا بعد، هل ثمة شيءٍ آخر يقال. إنها المشهدية التي آثرت أن تنير اللحظة الحنينية، نحو ذلك الأرمني عبر مضامين، كان شاهدها عفوية الناس في حران، دون اسم، أو فعل، يفرق أو يقارب بين هذا أو ذاك فيما بينهم، الكل سواء، بل إنها رغبة روائي كبير (كعبد الرحمن منيف) في أن تكون هناك، شمولية للصورة التي تحمل تفاصيلها سرّ الحنين ومفاتيحه الذهبية.

في (مدارات الشرق)[37] يتسع الوصف السردي وتداعياته لتفاصيل أخرى تختلف عما هي في (تيه عبد الرحمن منيف) إذ، تتوالى تداعيات الذاكرة التي خيمت على (العم حاتم) لتفك عقدة لسانه المحكمة، لسانه الذي يلوك آلامه وأحزانه على شما الأرمنية، شما التي لا تفارقه، بل تلازمه أينما حل وتحدث، فبعد أن يضمّ إلى صدره المتعب رأس (نجوم الصوان). حدثها عن ذبح شما الأرمنية وكان يصرخ غاضباً لهول المشهد في ذاكرته: "كيف لم يذبحوا زوجة عربي غيرها؟ مئات غيري، بل آلاف، من العبيد حتى الأمراء، تزوجوا من أرمنيات مئات غيري تزوجوا منهن ليحموهن، لا ليضاجعوهن ولا لينجبوا منهن، كيف كانت شما وحدها"[38] قد يكون الحنين هنا، مبعثه الافتقاد لكنه في نسقه الداخلي، افتقاد حبيبة وزوجة، ذبحت أمام ناظري حبيبها وزوجها. إنه الحنين إلى الجزء الآخر من النفس، الجزء الذي كان يوماً من الأيام معقد الآمال والأحلام الصغيرة، لكن القدر سلبه ذلك الجزء دون رحمة أو هوادة، ليبقى مشهد ذبح شما الأرمنية، تعبيراً صارخاً في أعماق العم حاتم من جهة، ومن الجهة الأخرى سياقاً نتلمح الحنين فيه، نحو الآخر الأرمني دون افتعال أو زعم. أما (مدار بنات نعش)[39] فقد لملمت الحنينية خيوط آلامها وأحزانها على لسان (راغب) والتي تسللت إلى السياق السردي على صورة احتجاج، يذيع دعوة مباحة تطلقها أحزان (راغب) الذي شهد الكثير من المذابح والافتراسات التي قام بها الأتراك عندما كان يخدم في جيشهم ويحارب، أو لحظة انقلب إلى عدو لهم، لكنه أبداً لم يستطع نسيان ما شاهدت عيناه في ازرع من مآسي وويلات، تجاه الأرمن الذين لم يكن لهم حول ولا قوة وبدأ يزرع الدعوات في السماء "فأغمض راغب عينيه مؤملاً أن يكون الله قد هدّ ازرع على من فيها، فذلك أرحم للأرمن، وبعض ما ينبغي أن يناله من جعلهم أو جعله هو كذلك".[40]

وهكذا يتعدد مشهد الحنينية في "مدارات نبيل سليمان" لتساوق ورغبتها في رؤية التاريخ من تواشج أحداثه وصراعاته، إذ كان الحنين العربي نحو الآخر الأرمني، أحد الألوان الفارقة التي تمظهرت بها مقاربة الشرق في مداراته التي أراد لها روائي (كنبيل سليمان) أن تكون ملح الحدوثة والحكاية ونشورها المتقد.

لكن (الهدس)[41] وتناثر إشارات الآخر الأرمني فيها، تبقى لغة أخرى، وحنيناً مختلفاً يطال، جملة المشاهد والصور، إذ تتالى في سياقها الروائي وتبرز ثنائية الحنينية الصرفة والموقف الصادق والعفوي، حيث يكشف السياق عن نسق الأحداث ووقائعها، ملمّحاً لمسألتين: الأولى، اللغة الخاصة والمتميزة التي سعت إليها تجليات الحنين من جهة ومن الجهة الأخرى تناغم العلاقة فيما بين أطراف ذلك الحنين (أحمد الفياض - ساكو - آرو - آزنيف). أما المسألة الثانية، فتعود بتقديرنا إلى إصرار (الهدس) على اشاعة مناخ أرمني خالص، يهيمن في بعض توضعاته على حدوثة الوقائع والأحداث

قاطبة. لكنه يتناوب في جعل التناظر فيما بين سياق الشخوص وسرديتهم مثار اهتمام. نتبين من خلاله التعرف على الخيوط التي تربط النسق الحنيني وآلية استظهاره، لذا كان لجوء الروائي أحياناً إلى بث الحنين بصورته المباشرة أو المتماهية، عاملاً دفع الكثير من المواقف إلى نحوِ أكثر حرارة واتقاداً، مما جعلنا نستشرف، منذ البدء أن هناك ثمة سياق أرمني فيه نبض التماهي والحميمية.

تتجلى حنينية (أحمد الفياض) بزخم وقوة شديدين، فقد كان (الفياض) في إطار سلوكه البائن "يودّ الأرمني ويحترمه ولا يترك لأحد المجال في التطاول عليه، وكأنه أخوه الشقيق".[42] هكذا كان (الفياض) يبني عش الحنينية مع (آرو) وكذلك (ساكو). لكن هذا الموقف لم يأتِ من فراغ، فهناك مشاهد كان (الفياض) قد تعامل معها من قبل، حين "عبروا في سفينته ضايعة بكاؤهم وحزنهم، سأل أحد الجندرمة: - ماذا فعلوا؟

- حاربوا الحكومة، وقتلوا المسلمين، ثم كفار.

لم يقتنع، هؤلاء الأطفال والكهول والنسوة لا يمكنهم إيذاء نملة، فكيف حاربوا جيوش الحكومة ومدافعها؟!".[43] ويتصاعد سياق الحنين كي يبلغ ذروته. حين يعود أحمد الفياض من الشام ويعرف بأن (ساكو) قد مات. يجتاحه الحزن الشديد ويطاله اشتعال الذاكرة بتلك الصور التي لا تنسى مع ساكو الطيب. حين يرحلُ ساكو، تتمظهر أحزان (الفياض) الثلاث، وينصاع لهدوء، يقبض على سماء من الحنينية الخالصة "ثلاث مرات حزن حزناً يهد الجبل. الأولى يوم ماتت جدته وعشيرته وصديقته العجوز شعر يومها أنه وحيد وحزين ويائس. والثانية يوم ماتت فلورا. والثالث يوم فقد ساكو، ساكو الوادع تمزقه الألغام على الحدود كأي دابة ضالة والحرس يتفرج".[44]

لقد ماتت الوداعة عندما غاب ساكو لتلتهب عندئذٍ وتشتعل نيران الحنين في أعماق (أحمد الفياض). ويعرّب حنينها عن حبه النقي تجاه ساكو الطيب أمام (أزنيف) زوجته التي بقيت وحيدة، غاب ساكو وآني وديكران ولم تبق إلا هي وحيدة. عندها يقول لآزنيف: "أم ديكران أنا أخوك يشهد الله، وساكو صديقي، لا تكسري نفسك لابن أنثى اطلبي ما تريدين ولا تخجلي".[45] لكن الهدس تتساوق مع مستوى آخر من الحنينية والتضامن مع الآخر الأرمني، لتستحيل في ترانيمها إلى موقف إنساني تتعدد أشكال التعبير عنه، وربما تكون ارفع مواقف التضامن مع الآخر الأرمني، ذلك الاحتجاج الذي تجمهر الناس من حوله وتواشجوا كما "يذكر المعمرون أن البلد أضرب لأول مرة في تاريخه من أجل الأرمن، هاله ما يلاقيه هذا الشعب من الذبح والتشريد على أيدي وحوش الجندرمة الأتراك، فطالب الناس بإبقائهم بحجة أنهم عمال مهرة وأصحاب صنعة، وحين عارض القائمقام، أغلقوا محلاتهم ودورهم وهرّبوا أعداداً كبيرة منهم إلى القرى، وبعد مداولات وافق المسؤولون على طلبهم على مضض، كما

يذكرون من تزوج أرمنية، فأخواله الأرمن، ومن سرق الأرمن، ومن أشاع أن في بطون الأرمن ذهباً".[46]

ويظل (أحمد الفياض)، كما تظل (الهدس) فارقة متميزة في عوالم الحنين نحو الآخر الأرمني، تجلياً تتعدد ألوانه ورغائبه وعالماً يضج بذاكرة لا تخبو ولا تتلاشى.

لكن الحنينية لقصة (قرب البحر)[47] حكاية أخرى تبتعد كثيراً عن (الهدس) لتقترب من البحر، دون أن تمسه، جاعلة من العلاقة بين (أرتين وبشتاوي) محوراً لإقامة طقس الحنين ومراميزه البائنة.

لكن تواتر الأحداث في القصة يكشف عن حنينية تخالج السياق لتمكّنه من بناء حميمية نافرة تتجلى عبر الحوار بين (أم سهيل وأرتين)، أم سهيل التي فقدت ثلاثة من أبنائها في أرض فلسطين المحتلة، وآرتين الذي كان مبعث إشراق وحنين لهذه الأخيرة إذ تبادره بالقول: "من كان يتخيل، يا آرتين، أن لي ولداً أرمنياً سيأتي ويلتحق بنا في المخيم. وتأخذه إلى صدرها، وتغسل وجهه بدمعها الحار، ويعتكر وجه آرتين".[48] لكن الحوار يستيقظ بشكله المتناغم، ووشائج الحنين نحو آرتين عندما تتواثب، أمام ناظري (بشتاوي) مشاهد مقتل آرتين. يقول: "شق فؤادي، بكاء يجرح الروح، يسيل من نهايات العصب ورأيتها ترتمي عليه ضاجة بالنحيب، والرعش والحزن العميم، والناس من حولها يهدؤون؛ وهي موزّعة فوقه نشيجاً، وأسى، وتمتمات. ترى هل كانوا يعرفون؟! أم أنهم أيقنوا أن الغريبة تبكي الغريب".[49] حقيقة، هل بكت الغريبة غربتها على صدر الغريب كي ينتحب من جديد، مشهد الحنينية التي كان الدم فيها دمعاً يذرفه الجسد، جسد آرتين، الذي يجعل الصورة، أكثر إثارة وحميمية "فتشهق المخلوقة ببكاء يوجع أكثر من الموت! وآرتين قربنا، وقد تناثرت زهرات الأقحوان حوله... بطلته الحلوة، وابتسامته العذبة... بحزنها الشفيف!".[50]

لقد غاب آرتين ليبقى حاضراً في إطلالة نافرة تتسع لها ذاكرة، (قرب البحر) بل قرب الأرض التي روتها دماؤه الحارة.

لكن (ذلك الصديق)[51]، سركيس ذا الرائحة التي تعبق بها أمكنة حلول وترحال (ذياب عيد). مشهد يقض مضاجع التداعلي والاستذكار عند هذا الأخير، ويتناثر حنيناً يمسك بسياق القصة من أولها إلى آخرها، مبيحاً لها التجلي، تناغم يقتات من الأحداث، والماضي العتيق للوقائع، والمشاهد، صوره ومراياه. لكن القصة تلقي بحميميتها السردية كلما رغبت أن تلقيه من كلمات في شرفة الذاكرة، العبقة برائحة الأرمني الذي غدا عند (ذياب عيد). "منذ تلك الليلة وكلما أمسكتُ بكأس من نبيذ أرتاح لرائحته وطعمه أتذكر سركيس... وهل ينسى سركيس؟ أو هل يدعني أنساه؟ سركيس الباسم أبداً المسكون طول عمره بالحب والغربة..[52] وهكذا يتطاول في الأفق، ويبقى سركيس لحظة في حيوات (ذياب عيد)، تتقد

كلما حالت المشاغل والهموم عن استذكاره "ما زلت تهرب مني ثم تنبت أمامي من جديد بشكل آخر وفي مكان آخر".[53]

لكن الحنين في (رسالة إلى آزو)[54] يذهب إلى مرتع آخر لتقمص الذاكرة والحنينية، إنها الطفولة، ببرائتها وشغفها العبث، تستحيل إلى هاجس استذكار يتبدا في (رسالة آزو) كطيف يمس الأعصاب "منذ ذلك اليوم، امتد بين منزلي على أطراف حي القلعة، وبين منزل (ليفون وآزو) في حي الأرمن، طريق لم اسلك سواه، على مدى سنين، ولم يكن الحب الذي يربطني بالشقيقين، ليشبه حباً آخر، عرفته من قبل أو من بعد، ولم تكن علاقتي بها، لتوصف بالصداقة أو الأخوة.... كنا أكثر من أصدقاء، أو أشقاء، أو عشاق، وربما كل هذا معاً أو أكثر قليلاً".[55]

ثم يبدأ طقس آخر من الحنينية، فيه المناخ الخصب لتلك العلاقة المتواشجة بين البطل، وليفون ذلك العتيق في الذاكرة أو أنه ليفون آخر ينقاد، البطل إلى التبرع له بدمه، كبرهان على شدة التماسك في العلاقة القديمة وتخليداً لها "حملتنا السيارة المخصصة لنقل الجرحى... لم تكد عيناي تعبران المرئيات البارزة في الحديقة، حتى تجمدتا فوق وجه أعرفه وما كان لي أن أنساه... كان وسيماً لكنه ليس كمثل وسامته التي ألفتها... كانت العينان مطبقتين، والفم ملوثاً بالدم وكان الشعر الذهبي مبعثراً... قلت للطبيب راجياً متوسلاً: ها هي زمرتي الدموية، وهاك يدي... والطبيب يعلن بصوت عالٍ: إن الزمرتين من فصيلة واحدة... أن قطرات الدم تغادر جسدي، دافئة محبة، وتتجه مباشرة إلى قلب أعلم أنه يكن لي ما أكنز له من عاطفة وأن هذه القطرات أشبه برسالة أبثها، وقلب ليفون الذي أصيب وهو يتقدم بدبابته يرد الأعداء عن الوطن".[56]

هوذا الحنين مرة أخرى، بلبوس آخر، واتقاد حار ومختلف، إذ كيف لا تنصاع الذاكرة نحو هذا الآخر الذي يتوضع في أطرافها المغرقة في القدم، لكن تطابق الزمرتين الدمويتين مؤشراً نافراً ساق (محسن يوسف) الأحداث نحوه دون أن يخلع عنه طيف الذاكرة النابض.

وكذلك هي قصة (آرتين)[57] ترتهن هي الأخرى إلى الطفولة بتعابير يؤثر الكاتب فيها مناجاة آرتين وسيارته الفستقية، دون أن يغيب عن ناظريه، ذلك اللمع والتوهج، الذي كانت عليها حدوثة، الركوب معه في السيارة، واستذكار ما كانت عليه هيئة وهيبة، آرتين. "لا بد أن أكتب عنك.. لا بد.. فأنت ماثل في عيني وقلبي، ماثل في المفارز العميقة من الروح توبِغُ وتخضوضر كلما ابتعدت مراكب السنوات وتعبت السنونو، ماثل بحركاتك النزقة وقبعتك الصغيرة التي لا تغطي إلا جانباً صغيراً من رأسك... ماثل بوجهك الأحمر وشفتك الرقيقة المائلة، ماثل بعينيك الزرقاوين والرامشتين ولحيتك الرمادية النابتة... ماثل أنت وماثلة سيارتك (الشيفرولية) العتيقة

بأنفها الأفطس وصافرتها المميزة التي تنبح كالكلاب".[58] لا بد أن الحنينية هنا تكالبت وتواثبت كي تتشبث في ذاكرةٍ ساقتها السنين إلى أمكنة أخرى، وليبقى التماوج قائماً، ونشطاً، يغدق في التداعي، لوصف رحلة العمر، التي تعالقت وآرتين الذي "وقتها كنا نشعر... نحن أطفال القرى، بأنك لنا، ملك لنا، نغير عليك، ونتبارى في التودد إليك، كنا نشعر بأن العروس الفستقية تضم بين جوانبها كل القرى والجبال والسهول".[59]

بل كل الحكايات وألقها، كانت عبر سياقها الدافىء، شريطاً ثابرت النصوص على البوح به، بصميمية، لا توصف، وألحت إلى خيوط واهية تربط بين الحنينية، وموضوعها ذلك الآخر الأرمني الذي تساوق وغربته، مثالاً ناصعاً، كلونٍ أبيض، ومرتقياً كسماوات بعيدة إنها الصورة الأخرى، لتواشج العرب والأرمن بصدق ومودة، لا تخلو في أبعادها الأخرى عن ملمح إنساني لافت.

الهوامش

1 ــ موجز تاريخ الباشا الصغير ــ رواية فيصل خرتش.
2 ــ المصدر السابق ص / 19 /.
3 ــ موجز تاريخ الباشا الصغير ص /75/.
4 ــ المصدر السابق ص /84/.
5 ــ المصدر السابق ص / 127 /.
6 ــ أوراق الليل والياسمين ــ رواية فيصل خرتش.
7 ــ المصدر السابق ص / 7 /.
8 ــ موجز الباشا الصغير رواية ــ ص /7/.
9 ــ المصدر السابق ص / 20/.
10 ــ المذابح في أرمينيا ــ فائز الغصين.
11 ــ أوراق الليل والياسمين ص /38/.
12 ــ المصدر السابق ص /176/.
13 ــ المصدر السابق ص /183/.
14 ــ أوراق الليل والياسمين ص /188/.
15 ــ رياح الشمال /1917/ رواية نهاد سيريس.
16 ــ المصدر السابق ص /103 ــ 104/.
17 ــ المصدر السابق ص /104/.
18 ــ المصدر السابق ص /105 ــ 106/.
19 ــ المصدر السابق ص /106/.
20 ــ المصدر السابق ص /325/.
21 ــ المصدر السابق ص /104/.
22 ــ الأخوة كرامازوف ــ دوستويفسكي ــ المجلد الأول من /505/ ــ رادوغا /1918/ موسكو.
23 ــ بيت الخلد ــ رواية وليد اخلاصي.
24 ــ المصدر السابق ص /74/.
25 ــ 26 ــ المصدر السابق ص /75/.
27 ــ المصدر السابق ص /80/.
28 ــ المصدر السابق ص /98/.
29 ــ مدن الملح ــ التيه ــ رواية عبد الرحمن منيف.
30 ــ المصدر السابق ص /446/.

31 ـ المصدر السابق ص /465/.

32 ـ 33 ـ مدن الملح (التيه) ص /467/.

34 ـ 35 ـ مدن الملح (التيه) ص /468/.

36 ـ نفس المصدر ص /470/.

37 ـ مدارات الشرق ـ الأشرعة ـ نبيل سليمان.

38 ـ المصدر السابق ص /401/.

39 ـ مدارات الشرق ـ بنات نعش.

40 ـ المصدر السابق ص /157/.

41 ـ الهدس ـ رواية ـ ابراهيم الخليل.

42 ـ المصدر السابق ص /57/.

43 ـ المصدر السابق ص /104/.

44 ـ 45 ـ المصدر السابق ص /250/.

46 ـ المصدر السابق ص 112 .

47 ـ رحيل اللقالق ـ قصة قرب البحر ص /5/.

48 ـ المصدر السابق ص /10 ـ 11/.

49 ـ المصدر السابق ص /15 ـ 16/.

50 ـ المصدر السابق ص /17/.

51 ـ المصدر السابق ص /19/.

52 ـ 53 ـ المصدر السابق ص /22/.

54 ـ المصدر السابق ص /31/.

55 ـ المصدر السابق ص /34/.

56 ـ المصدر السابق ص /37 ـ 38/.

57 ـ المصدر السابق ص /31/.

58 ـ المصدر السابق ص /40/.

59 ـ المصدر السابق ص /43/.

3 ـ ثنائية العشق والإسقاط

= النصوص المختارة =

1 ـ الضاحك الباكي (ثروت) رواية فكري أباظة.

2 ـ في سبيل الحرية ـ رواية عبد الرحمن فهمي.

3 ـ أوراق الليل والياسمين ـ رواية فيصل خرتش.

4 ـ رياح الشمال (1917) ـ رواية نهاد سيريس.

5 ـ مدارات الشرق ـ (الأشرعة) رواية نبيل سليمان.

6 ـ الهدس ـ رواية ابراهيم الخليل.

7 ـ قرب البحر ـ قصة قصيرة ـحسن حميد.

8 ـ ذلك الصديق ـ قصة قصيرة ـذياب عيد.

ثمة أفق تستمذ منه ثنائية العشق، مقولات حكمتها لترش على الوقت ألوانها البراقة. لكن حكمة اللواتي عزفن نغمة العشق على أوتار النصوص، كنّ يغامرنّ بالكلمات البريئة، مسطرات لحكاياتٍ، تستيقظ فيها الأعصاب على موجة الذاكرة في أبعادها الأخرى، تلك التي تعلن نفير القلوب في حروبها الشفيفة والصغيرة كحجم القلب والقبّر والعصافير، إنها حكاية القلوب التي تختلط فيها اللغات والأقوام، والأحلام والجهات.

حكاية ترتهن إلى الأحاسيس المعلقة على صليب الغربة والتوالف. حيثُ تباينت النصوص في استلهام تلك الحكمة، وتطاولت في استدماجها لحظة بعد لحظة، لتعلن عن سياق له مذاقه المختلف ونبرته المختلفة، وتوجسه الذي يبعث من الوقائع حكايات تتناوش الأثير كي تتلو كلماتها، في قداس يمازج بين لون السماء ولون الأرض، ويتولج المباح، كما يتولج المختفي، رحلة النصوص في ثنائيتها، رحلة تستبيح الكلمات، وتطرق على النوافذ المغلقة كي تشرّع صدرها للريح التي لا تعرف الجهات حين تعصف بما تقدم وما تأخر.

في البدء كانت الكلمة، ومن ثم بدأت حكاية الآخر مع النصوص. تتواثب الحدوثة،

لتقص حكايتها على السياق، بخجلٍ وغربة، بتواتر وهدوء. ويبقى الآخر الأرمني، نافراً كخطوط وألوان قوس قزح، وملحوظاً كنبض القلب.

شيئاً فشيئاً، تبدأ الصلوات، ويبتهج المبتهجون، وتحزن الحزانى إذ تمنح الألقاب، للذين سافرت بهم قطارات ذلك العمر، كقوافل على طرقات عمّتها مشاهد لا تنسى، من الكآبة والمرارة والآلام. لتنبثق من جلد الأرض حكاية، تلم شمل ذلك النبض الذي، لا قيد يحكمه ولا شرط. إنه العشق، يتجاوز الأشياء والحدود، يتسلل إلى المقامات الحصينة والمحروسة.

حينما حلّ العشق بأجنحته على (ثروت ، ماجنسيتي) لم يكن أبداً على دراية بما تخفيه الأقدار لحظة استولى على (نورهان / صوفيا) وكذلك هي الحال التي ارتهنت إليها (سيلوا) و(مانوش)، شيئاً فشيئاً يتسلل إلى دمائهم، ذلك الإله الذي لا يعرف حداً، لحظة يغمر القلوب الصغيرة بفيضه وعبقه. حينها لم تستطع كل مقدرات الموت والتلاشي أن تغيب عن ذاكرة (الفياض) نسائم (فلورا) ولا الذبح أمام مرأى (العم حاتم) إلغاء (شما الأرمنية) ودثرها في عتمة النسيان، ولا (رمانه) الفلسطينية من بين خافقي (آرتين) وغيرهم وغيرهم... كل شيء مباح إلا العشق، فهو المستبيح الدائم والخالد كخلود الأشياء التي لا تموت.

في (الضاحك الباكي) تتقلب (ثروت) على جِمار الماضي العتيق وتبدأ حكايتها مع (شكري) كما يبدؤها، إذ يتعرف شكري على ثروت في المنزل رقم /19/ حيث تتم اللقاءات بينهما، فيكتشف شكري في إحدى المواقف أنها أرمنية. للوهلة الأولى يتردد، لكنه يزمع متابعة الرحلة معها، إلا أنه يذهل للمرة الثانية عندما يكتشف بأن الغانية (ثروت) لها علاقة مع ضابط استرالي. ويبدأ عتاب مرير بين الاثنين ينتهي إلى أن شكري يتفهم موقف (ثروت) وطبيعة علاقتها مع الضابط الاسترالي حيث تبادره الكلام بأن "هذه آخر مقابلة بيني وبينك. أحبك وأحب الرجل، أحبك ولم تقدم لي معونة ولم تبذل ولم تضح. وأحبه لأنه فعل كل هذا".[2] وهكذا يدخل الصفاء، سماء العلاقة بينهما، إذ "انتهت المقابلَة على أحسن ما يكون وقد عاد بها إلى القاهرة مزهواً فخوراً لأنه استعاد القلب واستعاد كرامة العشاق!...".[3]

لكن القدر، كان أكبر من أي شيء، حيث تحولت مجريات العلاقة بين (ثروت وشكري) الذي قرأ كما قرأ كل الناس: "انتحار ضابط استرالي ومقتل فتاة عثر البوليس أمس الأول أثناء تجوله في نواحي الزمالك بعد نادي الجزيرة البريطاني حوالي الساعة الثامنة بجثتي ضابط استرالي وغانية عليها مظهر المصريات، وقد اخترق الرصاص قلبيهما فسقطا صريعين، وقد وجد خطاب بجانب الجثتين كتبه الضابط المنتحر وذكر فيه أنه بسبب صدور الأوامر إليه بالعودة إلى الوطن وعدم إمكانية مخالفة هذه الأوامر ولأنه يحب صديقته هذه فقد قرر أن ينتحر فأطلق عليها الرصاص أولاً ثم أطلق على نفسه. وأنه يودع أصدقاؤه وأهله ويطلب الغفران من الله. أما الضابط فاسمه (جيمس ريد) كما ذكر في خطابه، وأما الفتاة فاسمها (ثروت) ويظهر أنه اسم محرّف".[4]

لم يكن موت ثروت، حالة انتحار قامت هي بفعلها حسب تقديرنا، وإنما كانت حالة قتل تعرضت لها من قبل الضابط الاسترالي، وذلك أن ثروت كانت قد رفضت طلبه الرحيل معه إلى استراليا "قال: عجيب! ما كان عهدي بك أن تتروي. فيجب أن تبتي! قالت: لن أسافر - قال: نهائياً - قالت نهائياً".(5)

لقد ماتت (ثروت، ماجنسيتي) لتحيا من رمادها في ذاكرة شكري الذي بدأ رحلة جديدة يسوقه إليها الحنين لثروت ولتعلقه بتلك الذكريات الحارة عن لقاءاتهم، ليبدأ سياقاً من (الإسقاط) والتماثل على الأشياء وحيوات المحيط الذي يتقلب على جماره (شكري) وذاكرته. لقد كانت أولى المفارقات التي يقع فريستها شكري، تصوره لثروت في لحظة ما، أنها تلك الفتاة التي أمامه، إذ كانت تصدر عنها صيحات استغاثة ونجدة "سمع صوت استغاثة مكتوم فاتجه نحوه في الظلام وحدق في وجه المستغيث فلما تبينه سقط على الأررض قابضاً على القدمين بيديه الفولاذيتين وانقلب المستغيث مغيثاً فحنى على الأسناذ يهدىء روعه ويثيب إليه رشده، وأفاق "شكري" فأخذ يقبل شعر المستغيث ووجهه تحت تأثير طارىء غريب من الجنون النصفي ثم انهمرت دموعه وأخذ يصيح: ثروت. أنت هنا؟. إذن لم تموتي!؟.".(6) وحين يستيقظ شكري من غيبوبته (الاستيهامية) يبدأ بشرح الموقف للفتاة، ويقص عليها حكاية (ثروت)، بعدئذٍ تتطور العلاقة بينهما، ويعرف أن اسمها (مريم) وهي طالبة في مدرسة الأمريكان. لكن الرواية التي تسوق جزءاً من أحداثها تبدو لنا في سياقها ذات طبيعة سردية مباشرة، ترتهن إلى وصف اللحظة الوقائعية ضمن فلكها المحدود، دون أن يكون لها أي رغبة تذكر في تجاوز ملحوظ سياقها وأحداثه، إلى أفق آخر، وهذا يعود بتقديرنا إلى أن طموح رواية (ثروت) لم تتجاوز حدود النقل الصارم للواقع، عبر لغة لم تخرج عن مألوف الاعتيادية، بالرغم من أن الموقف الذي حصل (لشكري) في السياق، موقفاً يستدعي قليلاً أو كثيراً من التجليات النثرية لكن ذلك لم نلمسه بل استمر (شكري) في معاودة (مريم - ثروت الثانية) بنفس تلك الطريقة التي شاء أن يخبرنا فيها عن (ثروت الأولى) إذ بدت الأحداث بعد ذلك، تتباين لتكشف لنا عن قصة حب جديدة يتلهف (شكري) في أن ينشىء بناها، على أطلال (ثروت/ ماجنسيتي) الأرمنية التي غادرته لتتركه فريسة ذاكرة تتقد كلما التقى (مريم).

"آه لو دخلت قلبي وفحصته! إنه ما نسي الميتة ولن يجد الحية"(7) لكن المصادفة والقدر يسوقان (لمريم) ماساقاه (لثروت، ماجنسيتي) فهي الأخرى تتعرض لحادثة اغتصاب من رجل استرالي، وقد حاولت الانتحار أيضاً، هكذا كانت رسالة (مريم، لشكري) الذي يعيش بعد ذلك حالة من الضياع ويقع طريح مرض يستمر معه طويلاً.

ربّما تكون الأحداث التي حاولت رواية (ثروت) أن تجد لها مخرجاً معقولاً لم توفق إلى الحد الذي يجعل منها عملاً لافتاً، لكنها استطاعت أن ترسم لنا شخصية أرمنية كان لها أثر هام في نقطتين:

الأولى: أنها مشهدت لنا (ثروت ماجنسيتي) وضياعها من جهة ومن الأخرى، علاقتها مع (شكري) التي دفعت حياتها ثمناً للوفاء بها نحو شكري الذي أحبها أيضاً، أما النقطة الثانية: فهي حالة (الاسقاط) التي رسمت خيوطها (مريم) القبطية والتي كانت مثار استذكار لشكري، كي تبقى (ثروت الأولى) هاجساً يعبث بأعصاب شكري الذي يجعل من حبه لثروت، طقساً، يرنو إليه في لحظات تأمله واستذكاره.

كذلك هي (في سبيل الحرية)[8] تكشف لنا حكاية الحب الدافئة بين (نورهان ـ صوفيا) الأرمنية و(ابراهيم الأدكاويّ) المصري، ذلك الفلاح البسيط الذي تسلبه عقله فارسة الجواد الأبيض "وأفاق من نشوته على صوت رتيب بدا خافتاً ثم أخذ يقترب منه... (فشاهد منظراً جعله يقف مبهوراً. كان الجواد أبيض أصيلاً)... (أما الفتاة فقد كانت سافرة الوجه تمتطي جوادها بثقة الفارس المدرب، والرياح تعبث بشعرها الأصفر فيتطاير خلفها كخيوط اللشمس المنعكسة على الماء)... (فوجد ابراهيم نفسه يسرع إلى الطريق ليشاهد عن قرب هذا الموكب الصغير القادم من الغرب متجهاً نحو البلدة.).. (وعندما مرت الفتاة به التقت عيناهما، كانت تنظر إليه نظرة ثابتة واثقة).. (أحس بأنه يرى فيهما كل الوجود الذي كان يشعر بأنه ملكّه منذ لحظات.. رأى السماء والسحاب الأبيض ورأى البحر وأفقه الأزرق، ورأى الحالم برماله وخلجانه، رأى الشجر بخضرته ونضرة أغصانه... رأى الوجود الذي أحبه وانتشى به كله في هاتين العينين. واختفى الموكب الصغير عن عينيه، ولكن هذه النظرة لم تختف من خياله".[9]

قد تكون اللغة الروائية، والسياق السردي التوصيفي أحياناً، متجاوزاً إلى حد كبير (رواية ثروت) التي غابت عنها تماماً، كل تلك النكهة والعبق اللذين تحتاجهما هكذا وقائع من العشق والهيام (إن صح التعبير). ففي رواية (عبد الرحمن فهمي) توضّع الألق وتناثر ليسوق لنا حكاية شفيفة بين (صوفيا الأرمنية) وبين (ابراهيم الأدكاوي). حكاية ترامت مقاصدها، واتجاهاتها. فهي بطبيعتها حدوثة عشق غير متكافئة، إذ يتبدى من السياق بأن (ابراهيم) فلاح وريفي، لكنه لا يخلو من الرؤية الحالمة والشاعرية للحياة، وذلك عبرر الإشارات التي ترد في النص، حيث يمارس طقساً من التأمل والاستباحة لمفاصل الكون والطبيعة، وكذلك هو، عاشق ينثر سياقه بلغة جميلة وشفافة.

وقد جاءت لحظة التقائه (بصوفيا) لحظة مقاربة بين الطبيعة الجميلة والإحساس بها، والتي كان يتأملها قبل قليلاً من لقائه بصوفيا. حيث جاء اللقاء وحالة التوصيف التي بدأ يتجلى بها ثنائية متناغمة، وانسجم فيهما الإحساس بالطبيعة ومقارباتها، مما جعل السياق السردي جميلاً ولافتاً. "استحال هذا الوجود العريض كله إلى نقطتين زرقاوين ركّبتا في وجه ناصع البياض يستحم في موج من الشعر الأصفر الهفهاف".[10]

يبقى (ابراهيم الأدكاوي) مشدوداً، بقوة سحرية، إلى تلك الفارسة التي عبرت خياله دون فكاك، ارتهن إليها بشغف لم يجد له تفسيراً، وبقيت تلك الخيوط التي تشده إلى ذلك المكان

غامضة، وسرية تتكالب في ذاكرته لتستيقظ في كل مرة يعاود المكان لتبدأ رحلة من الانتظار الماجن. لكنّه، وفي المرة الأخيرة من تأملاته أمام البحر وعلى شاطئه الذي شاركه انتظاره الطويل واليائس "ينتزعه من خواطره تلك السوداء صوت، فيثب واقفاً، إنه الصوت الذي يئس من سماعه، ويسرع إلى الطريق، فيرى الموكب الصغير الأنيق يقبل نحوه من الغروب، ويخفق قلبه وتضطرب أنفاسه، ها هي ذي مرة أخرى".[11]

لكنها هذه المرة ليست كما هي الحال في كل مرة، إذ يقف (ابراهيم) أمام الموكب دون حراك، محاولاً تكليمها، لكن صوته يتبدد في الصمت، دون أن يستطيع شيئاً مما أعد نفسه له في لحظات انتظاره المريرة وتأملاته التي استغرقت منه كثيراً من الأفكار، لكن عندما تتجاوز (صوفيا الأرمنية) ابراهيم الذي وقف بثبات، تمسك بزمام الجواد، وتهوي بالسوط الذي بيدها على وجهه، عندها يتدخل حارساها، ينبري ابراهيم لهما ويصرعهما أرضاً. لحظتها تحس (صوفيا) بأن ابراهيم سيفعل شيئاً تجاهها، فتبدأ رحلة التوسل إليه "وتدفع كفيها بالمصوغات نحوه، فلا يمد يده لأخذها، ليس معي غيرها، أقسم لك بالله.! ولكنها غالية كما قلت لك خذها واتركني لوجه الله".[12]

لكن ابراهيم يفاجئها برفضه لما قدمته له، ويبادرها مفصحاً عن رغبته. "كنت أريد قلبك... فأعطيتني سوطك..! وألقى بالسوط أمامها، خذيه يا سيدتي فليس هو ما أريد".[13] هكذا تتساوق الأحداث بينهما، ويبدأ فصل من طقوس الندم، يجتاح حينها (صوفيا) ويدفعها إلى ألم شديد، إذ لم تكن تتوقع أن هذا الفلاح سيحتل الحيز الحصين من حياتها. وتبدأ عندئذٍ سياقات، تلهف إلى ذكرى تلك الواقعة، لتتساءل بهجس لا يخلو من الإعجاب والودّ نحو (ابراهيم).

"ترى أين هو الآن؟ وماذا يفعل؟ أنسيها أم لا يزال يخرج كل أصيل إلى الشاطىء الرملي يترقبها".[14] ومع مرور الأيام تبقى رحلة التذكر والهجس عند (ابراهيم وصوفيا) قائمة، لكن غياب اللقاء بينهما يجعل المستحيل يملأ قلبيهما، بأن لا أمل من اللقيا. إلا أن الخدعة التي تتعرض لها (صوفيا) للتجسس على عائلة (الأدكاوي) والاتفاق بين والدها، والقنصل الانكليزي، يميط اللثام عن موقف جميل تتخذه (صوفيا) بعد أن تعرف بأن العريس الذي زفت له من أجل التجسس عليه هو (ابراهيم) الذي التقته وعاشت تحلم بأن تراه مرة أخرى "وعرفت الصوت، ولم تصدق أذنيها ففتحت عينيها ورأته.. هو.. عملاق المنحدر الرملي، ولم تصدق عينيها، وخيل إليها أنها لا تزال تحلم. ولكنه يقف أمامها بقامته العملاقة، ووجهه الأسمر النبيل وعينيه السوداوين الواسعتين، والندبة التي خلفها سوطها في جبينه العريض"[15] ويبدو أن اللقاء الذي غيّب جملة المستحيلات التي كانت ترهن (ابراهيم وصوفيا) قد جعلت (الحب والعشق) سبباً رئيساً لتخلي (صوفيا) عن مهمتها التجسسية حيث اندفعت تحاور ذاتها في عزمها النهائي "أن تنفض يدها من كل شيء إلا ابراهيم وإلا هذه المنّة من الحنان التي

تعيش في ظلالها، ولينصر الانكليز أو لينهزموا بعيداً عنها، وأبوها يستطيع أن يدبر أمره بطريقة أخرى لا تعترض وسعادتها، وثأر أمها وحرية وطنها يمكن أن يتحققا دون أن تخون زوجها الحبيب، ودون أن تغدر بثقة هؤلاء الناس الطيبين فيها".[16] وبتقديرنا أن الموقف الذي لوحت به (صوفيا) وحققته في نهاية المطاف بعد أن اكتشفت حقيقة والدها الوهمي، موقف يتميز بأخلاقيات وسمات فيها النبل من جهة ومن الأخرى، حرص الآخر الأرمني على حفظ غربته في إطار الحيوات التي تحيط به.

لقد استأثرتنا حكاية (صوفيا الأرمنية وابراهيم الأدكاوي) لملامستها ثنائية العشق، عبر زخم كبير من الأحداث التي كانت تتصارع في زمنها، حيث تباين موقف الآخر، ناصعاً لا مراء فيه، وكذلك احتواء المحيط الذي كان قاعاً لحكاية العشق تلك، بالرغم من أن السياق الروائي لم يؤجج حدوثه العشق إلى درجة يجعل منها هاجس السياق، لكنها كانت بكل ما تحمله من اعتيادية ومألوف، لا يخلو من بعض التجليات الألقة. حكاية لافتة لجملة المواقف التي استوقفتنا من خلال تفحصها ومتابعة أحداث تواشجها.

لكن (أوراق الليل والياسمين)[17] لم تكن في أحداثها رغبة حارة في نسج حكاية عشق بين (خليل) و(مانوش)، لكنها اكتفت بموقف يتيم، يُنيرُ جزءاً من هذا المحور الذي نتفحصه، إذ يتجلى إعجاب (خليل بمانوش) بصورته الخفية والذي يجعل من هذا الإحساس، صورة أكثر غموضاً وتعتيماً. قد يكون الحرص الذي أبداه (خليل) في خدمة البيت وأهله عندما كان مكرديج غائباً في رحلته إلى ابنته (آني) السبب الهام والأول الذي لم يدفع الحدوثة بينهما إلى أفق أكثر رحابة وأكثر اتقاداً. "جاءت مانوش بالقهوة وأعطت كل واحد فنجانه، أخذ خليل من عينيها نظرة فارتجفت شفتاه وانسكب قليل من القهوة في الطبق".[18] والثاني، هو الموقف الذي تعرض له خليل على أثر هذه الزيارة الهامة إلى بيت المعلم مكرديج "شرب خليل نصف فنجانه وعندما رفع عينيه شاهد هاروت قادماً إليهم، هاروت وقف أمام خليل ثم قال له ماذا تفعل هنا؟. خليل قال: هنا بيت معلمي. هاروت قال: معلمك ليس هنا، وأنت يجب أن تكون في الورشة، خليل قال: جئت أسأل إن كانوا يريدون شيئاً كي أحضره لهم. ردّ هاروت بصفعة على وجه خليل.. لم يكن خليل قد أعد نفسه لملاقاتها.. ثم أمسك كل واحد منهم بتلابيب الآخر وبدأ الصراع وكذلك اندفع كل من في الساحة إليها، وأسرع ناظو يمسك خليل من قفاه ويجره عن هاروت، اندفعت مارو إليهم وراحت تضرب هاروت وناظو وتسبهما، حتى استطاعت أن تخلص خليل من أيديهما، بينما وقفت مانوش على طرف الباب وقد لمت يديها على بعضهما وقلصت وجهها مرتعبة، يا ربي ماذا يريد هؤلاء الناس منا...؟ الولد يخدمنا رجلنا غائب. وهو لم يدخل بيتنا، البارون يؤمنه على روحه، حرام عليكم".[19]

وبرأينا أن ما حصل لخليل كان كمثل (القشة التي قصمت ظهر البعير) ليس على صعيد

العلاقة التي كتب لها الموت قبل ولادتها مع (مانوش) وإنما أيضاً على صعيدٍ آخر. إنه السياق الروائي وآفاق السرد ووقائعه، فقد غاب وتلاشى ظل (خليل) دون سابق إنذار، لكنه يبقى نافراً في الحيز الصغير الذي بدأه كمدخل لرواية (أوراق الليل والياسمين) ومخالفاً بل ومتبايناً مع (رياح الشمال (1917))[20] التي وجدنا فيها حكاية عشق لها عبقها الخاص، والمميز ضمن إطار الحيز الذي نتفحصه، إذ تتناثر الظلال عبر حكاية (الضبع) عمر بنبوك والأرمنية (سيلوا) والتي كانت بحق،إحدى،الشخصيات الهامة، وذلك يعود لحرارة حكايتها مع (الضبع) من جهة، وشجاعتها من الجهة الأخرى، إذ تميزت عبر هذين الموقفين، لتتفتح أمام سياقها السردي آفاقاً وتجلياتٍ لها من الوقع ما يجعلها لافتة بحق.

تبادر (سيلوا) الإعجاب بالضبع بعد الموقف الإنساني والعظيم الذي أقدم عليه رجاله، فبعد أن يسلبوا عربة من الطابور الذي كان ينقل الأغذية إلى (العراق). دفعوا بالعربة إلى حشد من المشردين الأرمن، المتضورين جوعاً وعطشاً، لحظتها (وكما يسوق الحكاية سليم) وقبل أن يغادروا ذلك المكان "اقتربت شابة جميلة كانت قصت شعرها كي تبدو قبيحة فلا يلمسها أحد من الأوغاد وقبلت الضبع. عرفت أنه قائدنا فقبلته ثم رجته بالتركية أن يأخذها معه. ضحكنا حينها كثيراً. شرحتُ لها أننا قطاع طرق وأن حياتنا في خطر أكثر من حياتهم، ولكن الشابة أصرت، قالت إن أمها وأباها وأخوتها وجميع أقربائها وقد ماتوا ولم يبق لها أحد ويمكنها أن تذهب معنا وأنها تستطيع أن تطلق النار، وترغب في ذلك لأن أخيها كان من الهنشاق حينما كانوا في (بدليس) وأنها كانت تقاتل الأتراك مع أخيها قبل أن يقتل.. الضبع هو الضبع، رفض أخذها معنا".[21]

لكن (سيلوا) ما أن يغادر الضبع ورفاقه مكانهم وسط الظلمة، تقدّم على فك بغل العربة وتحريره، وتنطلق متتبعة آثار الضبع الذي وقف ورفاقه لإراحة الخيل، وقتها تبادر إلى مسامعهم دابّة ما قادمةمن الجهة التي قدموا منها، عندها لمع في أذهانهم بأن الأتراك قد اكتشفوا مكانهم، وبعد قليل عرفوا بأن القادم على الدابة كانت الفتاة الأرمنية (سيلوا) التي خلفوها. لحظتها "أمرها الضبع بالعودة، قال لها عودي إلى الآخرين إلا أنها أبت. وقفت تتحداه. قال لها مكانك ليس هنا. أنت امرأة ولا مكان هنا للنساء. رفضت أن تعود... قالت له إنني امرأة ولكنني أملك رأس رجل. أعطني بندقية وسترى العجائب..."[22]

حقيقة، لقد استطاع (نهاد سيريس) توليف (سيلوا) عبر نسق من الوقائع، جاعلاً منها حدوثة شفيفة تحمل في مسارها بعدين:

البعد الأول: هو ذلك الإيقاع اللافت لإصرارها على مرافقة (الضبع) بكشف مقدّراتها على القتال في الماضي. والبعد الثاني: هو الشغف برجولة الضبع وإعجابها الشديد بمواقفه. لكن (سيلوا) الأرمنية تصرّ على إقناع الضبع بأن لها رأس رجل. "انتشلت بندقيتي ثم لقمتها

وصوبت نحو حجر صغير بحجم قبضة يد الرجل ببعد أربعين خطوة، أطلقت النار فإذا به يتفتت إلى حصى صغيرة".[23]

لكن (الضبع) بعد هذه المشاهدة يهدأ ويلين ويطلب من (سليم) أن يلبس الفتاة لباس رجال، وتبدأ (سيلوا) الرحلة معهم كما هم، أصبحت هي. لكنها أبداً ما انفكت عن الاحتكاك (بالضبع) فقد كانت ترعاه وتقدم له كل ما يطلب، والضبع عمر بنبوك، هو الضبع لا يلين، متجاهل لكل الإشارات والهمهمات التي كانت تحاول إبداءها (سيلوا) الأرمنية إلى درجة أنها كانت "تلف له السجائر أو تحضر له الطعام أو تغسل له ثيابه، لا تترك أحداً غيرها يقوم بخدمته. كنا نبتسم مبتهجين. تركناها تفعل ذلك، وعندما ينام، تجلس فوق رأسه لتحرسه وتطرد عنه الذباب والبعوض لقد عشقته المرأة".[24]

لكن إصرار (الضبع) على عدم مبادلتها الإعجاب والحب كان له أسبابه، كما يقول (سليم) الذي يروي حكاية (سيلوا/ الضبع): "لديه زوجتان وكثيرات من المعجبات ولكنه لا يفكر بهن"[25] وبتقديرنا أن هذا العزوف عن النساء في سلوك (الضبع) لم يكن مبرراً لحسم الأمر بالنسبة (لسيلوا الأرمنية) إذ تبين من السياق السردي للرواية أنها بحمايتها له لحظة يداهمه الخطر، تتبدل مواقفه نحوها. ويبدأ طقس من الإنشاد بينهما...

فما فعلته الأرمنية (سيلوا) عجز عنه الرجال "كانت سيلوا وهي الأرمنية المسكينة جالسة على الأرض تطلق النار دون خوف وبسرعة هائلة على الفرسان الشركس الملاعين. كان ثلاثة منهم قد سقطوا على الأرض قتلى. أما الآخرون فمنهم من كان هارباً ومنهم من كان يطلق الرصاص من على صهوة حصانه. عدنا أدراجنا ونحن نطلق النار فهرب الجميع. وما أن اقتربنا من الأرمنية الشجاعة حتى سقطت على الأرض كانت جريحة. يا لها من امرأة، حاولنا أن ننسى أنها امرأة. كيف يمكننا أن ننسى هذا الأمر؟ هل تعرف لماذا فعلت ذلك... لقد شعرت أن الضبع في خطر، فنزلت عن بغلها مضحية بحياتها من أجل أن تنقذ الضبع".[26] عندئذٍ جاء الموت، ومفاعيل تلاشي الحكاية وتغيّب ذلك الشفق الذي كانت (سيلوا) بداءته الأولى دافعاً (عمر بنبوك الضبع) إلى النزول من صولجان رجولته وأنفته، متجلياً عن كونه أمير الموقف وسيده، إلى نحوٍ قريب من رأس الأرمنية (سيلوا).

"كان الضبع يجلس إلى جانبها طوال الوقت وعندما فتحت عينيها ذات صباح ابتسمت له وقالت أنها تحبه وأنها تتمنى أن يقبلها. فقبلها الرجل ومسح العرق عن جبينها. أغمضت المسكينة عينيها وفي المساء ماتت"[27]

ماتت (سيلوا) الأرمنية لتبقى، غصه في قلب الضبع وذاكرة طيبة وحزينة يحملها رجاله في أذهانهم، ورمزاً له طقوس من الشجاعة والاقدام، ومثالاً على أن (سيلوا) أخت الرجال، حقيقة. هذا من جهة أما من الأخرى، فقد استطاعت (سيلوا) الأرمنية أن تبرهن للضبع ولمن حوله، بأنها أحبت وعشقت، وضحت من أجل أن يبقى من تحب.

وهذا ما تساوقت من أجله أيضاً حكاية (شما الأرمنية والعم حاتم) في مدارٍ من (مدارات الشرق)[28] إذ تبدأ الحكاية بالذبح، وتنتهي بالهواجس المؤلمة وحالات شتى من الهذيان، والتلبس والاسقاط، على الآخرين. لقد كان لحدوثة شما الأرمنية تجلياتها النافرة، وألقهااللاحظ. فنسق الوقائع في السرد وتواتر الايقاع الروائي تناظرا في التناوب، ما كان فيه بائناً وملحوظاً، وما كان منه مختلفٍ في الهواجس والاسقاطات التي تطال سلوك (العم حاتم) وتجليات أحلامه، والتمثلات التي تبدو له فيها (شما) بأشكالها المتعددة. لم يكن من بدٍ إلا أن يكون الذبح أولاً "على العشب استلقيا يلتحفان السماء. أتت النار على احدى الصرتين وهما يتمرغان. أيقظتهما رائحة النسيس بعد حين فنهضا يضحكان، وإذا بالخيالة والبواريد تلوح، شرقي الغدير. توقفا ريثما يعبرون، لكن الخيالة تسوروا حولهما، وفي ومضة عين كان كل شيء قد أنتهى.أمره أحدهم أن يرمي بما يحمله من نقود. أمر آخر بأن يناوله الصّرة التي لم تحترق. أقسم ثالث أن البنت أرمنية وقفز على حصانه مشرعاً السكين. قفز آخرون يكتفون العم حاتم، وأشرعت سكين فوق رقبته وجعرت الأصوات : - انطق بالحقيقة يا كلب. اندفعت شما إليه مولولة تصيح : - اتركوه كرمى لله ... أنا أرمنية فما ذنبه؟ رماها أحدهم على الأرض وحزّ رقبتها فيما دفعه الآخرون : - لاتنظر خلفك. اجر. اجر".[29]

بذلك يكون فصل الدم الأول قد انتهى. ماتت (شما) مذبوحة بدراية منه وعلى مسمعه، ليبدأ فصل آخر من الذبح، ولكن ليس لمرة واحدة، وينتهي كل شيء بل في كل مرة تتراءى للعم حاتم (شما) يذبح هو من جديد، ويظل ذبيح كل يوم وربما مرات في اليوم الواحد. "وحين جرؤ على أن يلتفت إلى الوراء كانت الشمس قد غابت. كان قد نأى عن الغدير والذبيحة. ولم يجدِه أن يعود ويبحث عنها طول الليل وهو موثق".[30]

عندئذٍ تبدأ رحلة الهجس لتسحن كل شيء فيه، فقد باتت (شما) تتراءى له بأشكال مختلفة "مرة كانت تتجلى في المرأة التي ثقبت ثديها الأيمن رصاصة وثديها الأيسر رصاصتان. مرة تعود طفلة شقراء شقت رأسها ضربة فأس أو فراعة".[31] لقد لبسته (شما الأرمنية) كلعنة، وتطاولت فيه حتى غدا رهين لذاكرة، تخصها وحدها، تجثم فوق صدره في اليقظة والحلم إذ "كان لها وحدها من بين كل النساء أجمعهن وقعها الكامن في أعماق القلب، كان لوجهها رسومه المحفورة في الصميم".[32]

ويبقى سياق الذبح قائماً أمام (العم حاتم) لتبدأ لعنة جديدة في سلوكه وحله وترحاله. فبعد أن يلتقي (نجوم الصوان) تلسعه الذكرى القديمة التي لازمته، بالرغم من مرور السنين الطويلة على مشاهدها وآثارها. "تملى وجه نجوم فتراءى له أنه قد رآها من قبل، جلست أمامه نهضت ومشت ثم عادت، وجلست فأيقن أنه قد رآها مرة على الأقل من قبل، هجمت عليه شما بدمها الشاخب، فرّ من الدم فضاء وجه نجوم أو شما وشنّف سمعه صدى الصوت الطفلي، عشرون سنة لم ير مَن تذكره بشما... ثمّة نساء ممن عرف بعدها أو رأى لهن شقرة الشعر

إياها، خضرة العينين، دقة الوجه، الخصلات الملازمة للجبين، القوام اللين الصلب... لكن أياً ممن عرف أو رأى لم تذكره بشما. وحدها كانت تطلع من الأعماق المنسية. أما الآن فنجوم الصوان هي التي تطلع بها... آلى أن يحمي نجوم الصوان من مصير مماثل ما دام حياً حتى لو دفع فياض الباب هذه الساعة وتزوجها، فلن يتخلى العم حاتم عنها ما دام حياً".[33]

ها هي (نجوم الصوان) تنبثق أمام عينيه مثل شجرة سامقة، توقظ فيه ما دفنه القلب وما خطته الذاكرة في ذهنه وعقله وكذلك تنهال عليه الصورة، لسعاً يدفع الأعصاب إلى هاوية الجنون والقلق، ليبدأ خطواته نحو مفارق الألم والحسرة، يضفي بعدئذٍ على الأشياء من حوله، ما خلفت شما وصورة وجهها الذي تبدّى له في نجوم الصوان هذه المرة، أكثر من ذي قبل. لم يكن لديه ما يدفع إلى الشك، فاليقين بأن نجوم هي (شما) بذاتها، بتلويحة يديها وقيامها وقعودها، في نظرتها صوبه، وبراءة صوتها، لا بد أنها (شما). لكن وبعد أن استقر هذا الهاجس في كل جزء منه، تساوق مع بداءة جديدة، غدا بعدها كممسوس بنجوم الصوان، لا لشيء، وإنما لرغبته الكامنة في أن يرى شما بين يديه كل لحظة، يحدّثها وكأنه يحدث شما الأرمنية، الماثلة بين عينيه كلما مثلت نجوم الصوان، بهيبتها التي تطال أعصابه، وتعبث بكل الأوراق القديمة والسرية "كانت نجوم بخاصة تزداد جرأة على أن تجعله يحدثها عن نفسه، فليس يعقل أن تظل لا تعرف إلا أنه أرمل، يعمل في المحطة ومن قبل على القطار. ولئن كان يعسر عليه أن يستجيب، فقد كانت رغبته بذلك تكبر، ثم صارت رغبته تتبلور في أن يحدثها عن شما وحسب. وحين صح عزمه على ذلك، ألفى يده تتناول السكين من قرب الباب، ثم يجر قدميه إلى حيث كان يجلس، يشهر السكين في وجهها فتتراجع ضاحكة، يعود بالسكين إلى رقبته المعروقة، ويدمي صوته:

- هكذا حزوا رقبتها. هكذا كانت السكين فوق رقبتي أيضاً..."[34]

ربما يكون انسحاب هذا الحزن والصمت الذي يطحن (العم حاتم) مرده ذلك المشهد الذي لم يستطع حينها أن يفعل شيئاً تجاه فاعليه، لذا بقي (العم حاتم) صريع تلك اللحظة، ومحاكماتها التي تتفاعل في داخله على هيئة امرأة تقارب (شما) التي غدت فيها (نجوم الصوان) موضوع رحلة هواجسه وإسقاطاته وتماثلاته "في صباحات تالية لم يعد ينهض اثر جفلته، بل تعود أن يغمض عينيه من جديد، ليرى شما تتلبس بنجوم، تشيحان معاً عن وجه آخر، وقد يكون لفياض، ثم تقبلان عليه وهو الكهل، بخفر وأناة، فيفسح لهما في الفراش الذي غدا عريضاً، وإذ بهما امرأة أخرى، لم تقع عينيه على مثلها من قبل، يعبق الفراش برائحتها الطاهرة والآثمة في آن، ولا يعود قادراً على أن يجافيها، إلا أنه لا يكاد يدنو منها حتى تطلع الشمس ثانية، وتوشك وجوه شما أن تضبطه متلبساً بأحلامه".[35]

لا فكاك إذاً، فقد بقي (العم حاتم) برغم كهولته ومرور السنين الطويلة على حكايته مع (شما الأرمنية) متلبساً بحالة من الهجس والهذيان، تستبيحه (نجوم الصوان) بكل ما أوتيت،

وتداهمه شموس (شما الأرمنية) التي لا تغيب وحوار العنق والسكين ليستحيل من بعد ذلك إلى طريق تلملم (شما) كما تلملم (نجوم الصوان)، لتتواشج في تلك الطريق. "سوى أن العم حاتم حيث أفاق من الأولى ألفى نفسه في سجن ديار بكر، وقد هذى طويلاً في الخان ـ وربما في النعش ـ منادياً على شما ـ وربما على نجوم ـ مذبوحاً مع كل أرمنية أو شركسية، مذبوحاً مع كل إنسان، يجدف في السماء ويلعن القاتلين".[36]

لكن (الهدس)[37] لم تلعن القاتلين فحسب، بل استطالت فيها حكاية (فلورا) شريطاً من الدفء، يمر على البراري كما يمر على الفرات، يشق كل الدروب الوعرة، صوب ذاكرة ترش الملح على جرح (أحمد الفياض) ليبقى يقظاً يترامى على الشطوط، ويتمرغ برمالها اللزجة، مؤثراً العرق على أي مخلوقٍ بعد (فلورا) الأرمنية ولون الخرز الذي يتوسد عينيها.

ثمة أفق من العذرية، يتناوب في تكثيف مكونات (الفياض) العشقية لتتجلى من بعد ذلك، سماء من الكلمات تنثر كل زهور أرمينيا آنذاك على روحه الغائمة، لقد داهمته (فلورا) الأرمنية فجأة كإعصار وخلفته أطلالاً وذكريات دامية. لكن "حين هده التعب، جلس يستريح قليلاً، غفا، سرقته برودة النسمات الفراتية، وعندما استفاق، رفع عباءته الصوف يريد الرحيل، فاجأته تتكور في قاع السفينة، عينان بلون الخرز الأزرق، ووجه شاب مثل الدراق الناضج.

ـ من أنت ؟

ـ لم تجب، دمعت عيناها، قالت كلاماً بالأرمنية ضارعاً، لم يفهم منه شيئاً، فرد بتعاطف ودود، مهدئاً:

ـ لا تخافي، أنت بحمايتي وحماية الله".[38]

ويستمر (الفياض) في رحلة التداعي والاستذكار، تحت وطأة الخمرة مرة، ووطأة الفرادة التي يحياها مرات كثيرات. إذ تداهمه صورة (فلورا) في كل حين، منذ أن قادها إلى غرفته "أوقد القنديل، فأزدهى الضوء، وبانت وسط المكان خفيفة رشيقة مثل شبطة الطرفاء، ولابت عيناها بضراعة، حارت فأشار لها أن أنت في أمان هنا، لم تفهم كانت ضائعة، مستسلمة واجفة، تضطرب في عينيها الزرقاوين مشاعر لا تدارى، وأهدابها الطويلة ترف كجناحي عصفور مبلّل، فامتزج العطف بالشفقة في داخله وهو الذي خبر الوجع والاغتراب طويلاً".[39] لقد تنادت روح (الفياض) لها، واستقام في رأسه لون آخر للحياة، تساوق ورغبته التي تتلهف نحو آفاق لأنثى تشيل معه هموم الغربة والوحدة، وكانت (فلورا)، لكن "سيء الحظ يعضه الكلب وهو على ظهر البعير".[40] أخذها الموت بسرعة لم يصدقها (الفياض) ذاته، فاجأه موتها كما اللحظة التي فاجأته بحضورها، عندئذٍ بدأت رحلة الحزن دبيباً يغزو كل شيء في حياة (الفياض) ويغدو طريح العرق وجرح (فلورا) الأرمنية في القلب والذاكرة "آه يا جنية الفرات، المعذبة جئت غريبة ومت غريبة لم تتركي شيئاً غير طائف لا يفارق، ووجع مستديم كالعطابات. فلورا".[41]

لقد كان لغياب (فلورا) أثر نافر في حياة (أحمد الفياض) حيث استطاعت اللغة المتماسكة والصافية لسياق (الهدس) أن تنثر شفافيتها، وطقسها المتناغم، لإقامة ذلك الشكل المتناظر من السحرية التي جاءت على صورة تداعيات تواكب ذلك الألم والمرارة الذي خلفته (فلورا) الأرمنية في حيوات (أحمد الفياض).

لقد وفق الروائي (الخليل) بتقديرنا في توليف تلك المعادلة الصعبة عبر إشاعة طقس لغوي، ينهل من الترانيم الشعرية ما يمكنه من بث النسق التوليفي للنص. واللافت في تلك المسألة، هذا التنقل الإيقاعي لتوصيف لحظة الاستذكار عند (أحمد الفياض) الذي جعلته (الهدس) يعيش عالماً آخر، غير عوالمه القديمة لبرهة من الزمن سرعان ما انقضت، ليعود مشدوداً إلى قديمه الموجع، محملاً بأطلال (فلورا) الأرمنية، التي أغدقت برحيلها عنه، مذاقاً أكثر مرارة مما كانت عليه غربته وفرادته. "هنا وجرك يا أبا ليلى. منذ رحيل فلورا لم تدخله أنثى، ولم يشرق في ظلمته سوى قنديل الكاز، أو لهب الحطب في الوجاق".(42)

لا فكاك (للفياض) عن (فلورا) فالمس الذي طحنه وسحق أعصابه ليحيله من بعد ذلك، عبر تداعيات وطغيان ذاكرة الصور والمشاهد إلى حالة من الهجس والهوس (بفلورا)، التي ما إن يبدأ نسق الذاكرة يولف مشهداً أو صورة لها، حتى يطاله ألماً لا يستطيع (الفياض) الانعتاق منه "فتحاصرك، ها هي حقيقية،وحارة كرغيف الصاج الساخن، يعاشر نفسُها جلدك، وتمتد يدها النحيلة إلى عصفورة يدك الزرقاء، وشم الشذر تقودك عبر المسالك والدروب، تقيم صلواتها قبل النوم والطعام لسيدتها العذراء وتطلب من الفادي باسم الصليب أن يحفظك، ثم تغني ترنيمتها الأرمنية الحزينة، التي حملتها معها في دروب الموت طوال الوقت ـ أحمد. ـ فلورا. وتطير رفوف العصافير، تلتمع نقاط من الضوء والندى في اللوزة، ترى جريان الدم في بشرتها".(43)

يبدو أن الحصار الذي يعانيه (الفياض) كان مبعثه، ذلك الأثر الذي تركته (فلورا)، إذ ليس كلُّ حصارٍ حصاراً، فحصار (فلورا) كان له ترانيم يعرفها القلب قبل العقل، ورائحة عبقها تتنفسه الأعصاب قبل الخياشم، (ففلورا) في إطار ثنائيتها مع الفياض، كانت النقطة الفارقة التي بدلت الكثير، وحولت مجريات حياته وسلوكه.

لم تعلمه الحب والعشق فحسب، بل جعلت منه سياقاً تتألق فيه الرجولة أكثر مما تبدت فيه، وعبأته للحظة انتقام من الظلم والقاتلين، لم يطمع في يوم من الأيام لملامستها أو الحديث عنها. "فلورا، ولا تجيب فدليلها إليك روحها، وعلى مر الأيام حدثتك عن ألعابها وأصدقائها، وكروم خضر وعصافير، ومنازل شهدت أفراحاً، حدثتك عن الآحاد في الكنيسة، والأب "هوسيب" الأشيب الطيب الذي شنقته الجندرمة في برج الكنيسة، فعرفت أن والدها قتله الأتراك كما قتلوا أواديس أخاها. كان عائداً من البستان، مع بعض الرفاق، حدثتك عن الجثث التي ملأت الطرقات، عن الخوازيق وبنادق القتلة، وعن القرى الأرمنية الغارقة في الدم والظلام والرماد".(44)

لقد ثابر (أحمد الفياض) على الاستماع إلى (فلورا) بإصغاء شديد التنبه منشداً إليها دون قيد أو حيطة، وظلت لكل المشاهد التي حدثته عنها آثار في الذهن، واعتلاج في القلب، الذي أحبها وعشقها لغربتها التي تلمّح فيها غربته ولضياعها المقارب لضياعه، لذلك كان أول المتبرين لوضع حدٍ لمن يعثون على الغربة والتشرد والألم، جموع لا حد لها ولا نهاية.

"والوحيد الذي ظل محتاراً هو أحمد الفياض. سأل بعض الهاربين عن الأمر، فقالوا له: ـ (الشناق)[45] في البلد.

ـ ماذا يريد؟.. ـ يريد أرواحنا، ظالم وابن حرام.

وكان قد دفن فلورا حديثاً والدنيا لا تساوي في عينيه حفنة تراب. وفورة الشباب ونشوة العرق في أوجهما، تلمس قدومه، وشد السفينة إلى الشاطىء وقال للناس:

ـ اليوم توقف العبور إلى الشامية.

ـ دخيل عرضك ليش.؟

ـ أنا ذاهب إلى البلد.

ـ الشناق في البلد.

ـ تكون العفاريت الزرق في البلد .

يستر حريمك خذنا إلى الشامية.

ـ ما عندي حريم .

ـ بعرضك.

ـ أعراضكم في البلد تركتموها، وتحكون عن الأعراض، آه يا نَور.

ـ سكران بالتأكيد سكران.

ـ سكران ومحشش، وما فيّ عقل أنتم أخوة كيفي.

ـ أمرنا لله .

ـ الله يأخذ الشين، أكلتم قلوب أرانب".[46]

حينها تدافع (الفياض) من بين جلده ليخرج إلى تلك الآفاق التي لم يجربها بعد، القتل. وأي قتل؟!. لاذت الناس تحت الأشجار وفي الحفر وتسابقوا في الاختفاء عن عيون الحرس، كل ذلك يجري أمام (أحمد الفياض) وهو ما فتىء، يتدافع بروحه وقدومه نحو البلد. "والشناق يستعرض الوجوه الذليلة وقامات القصب، يتفقد الذل والمواجع والخوف، ويزهو، وعند أقل حركة تمتد يده لتقتلع الواقف كما تقتلع غصناً يابساً وترميه إلى كلابه. عند أحمد الفياض توقف، صدمته النظرة الواثقة، والقامة الصلبة والعينان النفاذتان، التقى النفسان،..... فورة السلطة، وفورة الشباب، فورتان تتأهبان للصدمة ـ أنت، ولان. قال آمراً وتوتر الحشد

العارف بالفياض، تنتظر شيئاً خارقاً للعادة...، واهتز شاربه الكث وارتفعت يده ثقيلة، أسطورية، وهوت في طريقها إلى الصدغ، فتوقفت في منتصف المسافة شلتها قبضة لا تقل عنها قوة، وجمد الحشد والحرس كالخرافة.. ولان.

جعر كالثور السماوي، وانطلقت بصقة إلى الوجه، وارتفع القدوم عالياً، فادياً ككبش ابراهيم، مقدساً كحمامات الحسن والحسين الذبيح، وقبّت الرأس الكبيرة، تفجر الدم والجعير، خار ثم سقط... وذاب أحمد الفياض كالملح."(47)

لقد كان الشناق تعبيراً حاداً وبارزاً، كرمز للقتل والطغيان في رواية (الهدس) والذي لم يجد الفياض مفراً من قتله، لقد كمنت كل الصور العتيقة في ذاكرة الفياض وتراكمت مشاهد القتل التي حدثته فلورا عنها، لكنه في لحظة ما أبرقت سماوات في عقله وقلبه لصنع تلك اللحظة المارِدة في حياته ويغدق على من حوله طقساً من تشفّي المقتول بالقاتل.

إذ يرتقي إلى الأفق شيئاً يدعى الانتقام، الانتقام (لفلورا) من جهة ومن الأخرى فض بكارة الخوف وهيبته في أعين الناس الذي أذهلهم وقع الحدث.

أما ثنائية (قرب البحر)(48) فلها حيزها وموقعها الآخر، والتي لا تنفك الرغبة في مفارقة طموحاتها، لإقامة صرح من العشق والتواشج، بلغ حد الإقتداء ما بين (رمانة وآرتين). وبتقديرنا أن (قرب البحر) لم تترك باباً لمشهدة الحب والعشق إلا وطرقته، ولكن بيدين مركبتين على جسد القصة، لا تنتميان إلى فنون التوليف الذي لا يُفقد المقاصد والرغبات، حرارة الوقع والواقع ولا التأملات الفكرية آفاقها البعيدة والقريبة.

لكن ثمة شيء في قصة (قرب البحر) بالرغم من تركيبتها القصدية يدفعنا إلى التوقف عندها، مؤثرين لمحاكاتها الفنية مقاماً آخر.

يبدأ السياق القصصي لثنائية (رمانة وآرتين) دون تمهيد مسبق، بل يؤثر النص على تمكينهما من احتلال مواقع نافرة في النسق الزمني للقصة.

كان بشتاوي أول المندفعين إلى قص الحكاية، من أولها إلى آخرها. "كنت وحين يتأخر، أقول لنفسي: لقد أفلح أرتين أخيراً ورق قلب رمانة.. فالتقاها في حديث طويل، ولا بد أن الحديث أخذهما في هدأة الليل ونداوته(49)

كان (أرتين) منشداً إلى رمانة بحبال من الأعصاب، يذهب إلى لقائها بكل ما لديه من لوعة وحنين إلى تلك البنت "الفلسطينية التي أشعلته حمى من الحنين والشوق واللوعة..."(50).

وبرغم كل المحاولات التي يلجأ إليها (أرتين) كانت تطلب منه أن يصبر "هذه البنت أخذت قلبي. أمامها، أنسى نفسي وهي تحدثني، أطرب لرنة صوتها، وتعذبني فقلت لها صراحة: يا بنت الناس، أنت غريبة، وأنا غريب. خذيني إليك أو تعالي إلي... ونفس على

نفس وندفأ معاً!! لكنها عنيدة. لا شيء في فمها، يا بشتاوي، سوى اصبر يا آرتين اصبر..، وآرتين يحترق!!".[51]

ربما يكون الهاجس الذي ارتهنت إليه حكاية (آرتين ورمانة)، في إطار سياقاته وأنساقه ووقائعه، رغوباً في الإلحاح على إبرازها كحكاية، عشق بين اثنين تربطهما طقوس الحب والعشق التي تتميز بلغتها المختلفة واللافتة كما هي (الهدس والأشرعة). لكن (حسن حميد) ومنذ البدء، رسم خطوط اللوحة الناجزة لحكاية (آرتين ورمانة) للتعبير عن مقاربته المسبقة بين القضية الفلسطينية والأرمنية، مستخدماً ألق (آرتين) وجنونه برمانة، التي كانت هي الأخرى مشدودة إليه. لكن اتجاهات التوليف الرمزية، ألحت على أن تكون سباقة في فضح ماهية رموزها، قبل أن يتكلف القارىء هذا العناء اللذيذ. وذلك ما جعلها تحيل حدوثة العشق في (قرب البحر). إلى نسيج غير متشابك في طرح أفكاره ورغائبه. "أحس يا بشتاوي، أن رمانة تشبهني، أو قل تشبه المرحومة أمي، وجه أمي عالق في خاطري مثل طيف لا يزول. لا أدري لماذا يأخذ وجه أمي وجه رمانة، ولماذا يتداخلان حيناً آخر... فأعجز عن التفريق بينهما. أتذكر علو وجنتي أمي، ووجهها القمحي، وشعرها الطويل الذي ابيض، وأنفها الرفيع".[52]

مما لا شك فيه أن بنية الحكاية تكمن في ذلك السياق الذي رفع رايات رموزه دون تكلف. إذ بدا (الإسقاط) واضحاً على القضيتين المعنيتين بالتحديد، دون أدنى لجوء إلى لغة قصصية تنهل من الواقع، وقائع الإسقاط ولغته المكينة. ويبقى (آرتين) يتلوى على هواجس اللقاء (برمانة).

ويتحقق ذلك المرغوب. "حين توافق على ذلك. يزدرد آرتين آخر لقمة في فمه وتسارع هي إلى مسح شفتيه براحة يدها... مسحاً يأخذ القلب بأطراف الأصابع، فيتشجع آرتين. يطوي خجله، ويأخذها إلى صدره طرية، ناعمة، لدنة، كالحرير وتأخذه هي إلى صدرها في ضمّة عمرها ألف عام، معتقة كالنبيذ فقد آن الأوان".[53]

حقيقة، آن الأوان كي نمسك بأيدينا على رغبة (حسن حميد) ونتلمس دون عناء، حكاية (آرتين ورمانة) وتابعهما (بشتاوي) لنخرج من جلد القصة ملتفتين إلى (بشتاوي) الذي، وبعد أن يضم آرتين رمانة إلى صدره، وهي كذلك، يخبرنا بأن تسللاً قد قام به العدو إلى مقربة من المخيم، وقد أصيب (آرتين) من جراء ذلك التسلل، عندما كان يقوم بإصلاح عطل أصاب سيارة (خليل أبو جودة).

وهكذا يذهب (آرتين) ويتلاشى، ويبقى بشتاوي حائراً. "أأبكي؟! أم أفرح لأن آرتين استشهد وهو يقوم بواجبه؟".[54]

أما (ذلك الصديق)[55] فقد ثابرت هي الأخرى على أن تلمس الأطراف المقدسة لحكاية الحب والعشق، عبر لغة تبتعد عن التجليات كثيراً، ليبقى الحب والعشق الذي يطمح إلى صنع لحظته ذلك العاشق والمعشوق، متسكعاً يلهث خلف السراب مخلفاً (آه الحب) دون إيقاع ولا ترانيم.

هكذا تساوقت حكاية (ذباب عيد وفرجيني الجزيرة) ليصاب عندئذٍ بطل قصة (ذلك

الصديق) بمس الحب، إذ "قبل سنتين فقط من الآن قرأت كتاب ماريو بوزو (العرّاب) ورأيت الشاب ميخائيل يصاب بصعقة الحب. وأنا لم أسمع عنها من قبل لكنني عشتها.. فالذي أصابني يومها صعقة الحب".[56]

لكن البطل في القصة يصر على أن يسوق حكايته مع (فرجيني) بطريقته وهذا حقه!!. "ومع الأيام غدا الصغار يتغامزون وراء ظهري... فالأستاذ حين يلمح فرجيني من نافذة الصف يغيب عن طلاب الصفوف الستة ويشرد بصره وذهنه مع فرجين في خطوها الوئيد والتفاتتها السريعة... وكانت فرجين تعرف بهواي... ويبدو أن القرية كلها تتندر بعشقي".[57]

لقد كان المس ، الذي أصاب البطل مساً أراد منه (ذياب عيد) كما نعتقد، أن يستبيح صورة العشق والتواشج من أطرافها المختلفة، تحقيقاً لمدِ جسرٍ من الروابط مع خيوط القصة التي أرادها أن تكون تعبيراً نافراً عن الآخر الأرمني وحيواته. لكن هذا الحب الذي جاء سريعاً، تلاشى سريعاً أيضاً، ولم يبقى منه سوى ذلك الطيف الدافىء،لحكاية فرجيني التي كان البطل فيها، يحتاج إلى من يذكره بفرجيني كي تستيقظ الصور والمشاهد دون أي أثر أو تجلٍ يخص العشق....

والعشق وحده طاغية صغير، يتربع على نبض القلب كي يقول كلماته "انطلقت السيارة وأنا لا أرى أحداً، لأن الدموع حجبتهم عني... فرجين كانت على المنعطف وحدها.. لم تلوح بيدها... كانت دموعها وهزة الرأس الصابرة تغنيان عن تلويحة اليد... يا لهذا القلب كم سيتحمل!! كم من الأبناء غدا لك يا فرجين.. ربما هي جدة الآن... لكنك تظلين أبداً الحسناء التي أسرت قلبي ذات ربيع انقضى منذ قرون وقرون..".[58]

وهكذا تتلاشى الحكاية في ثنائية ذياب عيد وفرجيني الجزيرة، لتختفي معالمها، دون قيد يشدها، نحو القصة والقارىء معاً.

لقد تناثرت ، توضعات ثنائية العشق وإسقاطاتها في النصوص التي اخترناها، بتباين لافت، إذ استطاع البعض من النصوص استباحتها وامتلاك آلية التعبير عنها، والبعض الآخر أخفق بوضوح تام في استلهامها ورصدها.

وبتقديرنا أن هذا التباين، يعود إلى ملكات الروائي أو القاص في الإحاطة الشاملة، والعوالمية لموضوعة العشق وإسقاطاته.

فالعشق مكنونة، تحتاج إلى لغتها الخاصة والمميزة كي تستطيع إدراك حكاية ما أو حدوثة ما، وغياب اللغة الدافئة والمتثارة لا يحقق تلك التجليات التي تدفع بالعشق وحكاياته إلى التمظهر والبائن، وإنما يبقيها صريعة الاعتياد والمألوف، يتيمة كمفردة، بلا أجنحة تدفعها للتحليق والطيران.

الهوامش

1 ـ الضاحك الباكي رواية فكري أباظة.
2 ـ 3 ـ المصدر السابق ص / 55 /.
4 ـ المصدر السابق ص /59 ـ 60/.
5 ـ المصدر السابق ص /57/.
6 ـ المصدر السابق ص /78/.
7 ـ المصدر السابق /98/.
8 ـ في سبيل الحرية ـ رواية ـ عبد الرحمن فهمي.
9 ـ في سبيل الحرية ص /42 ـ 43/.
10 ـ المصدر السابق ص /43/.
11 ـ المصدر السابق ص /171/.
12ـ 13 ـ المصدر السابق ص /176/.
14 ـ المصدر السابق ص /189/.
15 ـ المصدر السابق ص /522/.
16 ـ المصدر السابق ص /531/.
17 ـ أوراق الليل والياسمين ـ رواية ـ فيصل خرتش.
* : في النص وردت : "الطب" والصحيح الطبق.
18 ـ أوراق الليل والياسمين ص /20/.
19 ـ المصدر السابق ص /21 ـ 22/.
20 ـ رياح الشمال /1917/ نهاد سيريس.
21 ـ رياح الشمال /1917/ ص /325/.
22 ـ 23 ـ المصدر السابق ص /326/.
24 ـ المصدر السابق ص /327/.
25 ـ المصدر السابق ص /328/.
26 ـ 27 ـ المصدر السابق ص /329/.
28 ـ مدارات الشرق ـ رواية نبيل سليمان.
29 ـ 30 ـ المصدر السابق ـ الأشرعة ـ ص /406/.
31 ـ المصدر السابق ص /407/.
32 ـ المصدر السابق ص /395/.
33 ـ المصدر السابق ص /399/.
34 ـ المصدر السابق ص /401/.
35 ـ المصدر السابق /412/.
36 ـ المصدر السابق ص /407 ـ 408/.
37 ـ الهدس ـ رواية ـ ابراهيم الخليل.
38 ـ المصدر السابق ص /104/.
39 ـ 40 ـ المصدر السابق ص /105/.
41 ـ المصدر السابق ص /106/.

42 ــ المصدر السابق ص /132/.

43 ــ 44 ــ المصدر السابق ص /130/.

45 ــ الشناق: هو الرائد أحمد مختار الذي كان لديه الصلاحية المطلقة بشنق كل من يرفض تسليم نفسه إلى دائرة السوقيات. (يمكن الرجوع إلى العدد /1/ 1993 من دراسات اشتراكية. للتعرف بصورة أكبر عن هذه الشخصية الدموية.

46 ــ الهدس ص /189/.

47 ــ المصدر السابق ص /190/.

48 ــ رحيل اللقالق ص /5/.

49 ــ المصدر السابق ص / 6 /.

50 ــ 51 ــ 52 ــ المصدر السابق ص /8/.

53 ــ المصدر السابق ص /14/.

54 ــ المصدر السابق ص /16/.

55 ــ المصدر السابق ص /19/.

56 ــ المصدر السابق ص /24 ــ 25/.

57 ــ المصدر السابق ص /25/.

58 ــ المصدر السابق ص /26/.

4 ـ النسق التعويضي

= النصوص المختارة =

1 ـ الهدس ـ رواية ـ ابراهيم الخليل.

2 ـ الصهريج ـ قصة قصيرة ـ ابراهيم الخليل.

3 ـ كوهار ـ قصة قصيرة ـ ابراهيم الخليل.

4 ـ أوراق الليل والياسمين ـ رواية فيصل خرتش.

5 ـ آفو ـ قصة قصيرة ـ الياس فركوح.

6 ـ مدن الملح ـ التيه ـ رواية عبد الرحمن منيف.

في البدء، وقبل أن نلج إلى النسق التعويضي، لا بد لنا من أن نوضح بعض المسائل التي تتعلق بهذا النسق والذي جعلناه مختلفاً عما سبقه من المحاور والمرتكزات. وذلك يعود إلى ماهيته البنائية المختلفة من جهة، ومن الأخرى، ارتهانه إلى مناظير ذات أبعاد (نفسية تحليلية) نحاول من خلالها تقصي الآلية (الجوانية) أو الداخلية للمرغوب التعويضي عند الآخر الأرمني.

لكن المسألة الأهم والتي نرغب في تكوين رؤية عنها، تتعلق بشكل مباشر بمقدرات (الكاتب العربي) وملكاته، ومدى استطاعته ـ خاصة ـ في امتلاك آلية (تقمص) الآخر الأرمني ولبوسه، وذلك لتبين الأبعاد التي استطاع المبدع العربي استلهامها في هذه الشخصية أو تلك، وبالتالي الوقوف عند معايير تميز هذا العمل عن ذاك.

لذا جعلنا هذا النسق يقوم على محورين، يكمل الواحد منهما الآخر.

الأول: نتناول فيه تحليل المنظور (الالفاتي) الذي تقوم عليه السمة المميزة للشخصية ذات البعد التعويضي، والتي تعتمد في سلوكها الخارجي على مفاعيل أبعادها الداخلية، والذي تحدّده، مجموعة من الرغبات التعويضية، تبدأ بالشعور بالغربة، وتنتهي بالقيام بفعل يدفع المحيط من حولها إلى تغيّب (مناظير الغربة، والآخر المختلف) في رؤيتها الحياتية له.

أما المحور الثاني: فقد آثرنا النظر إليه في سياق الأحلام التي تتوضع في النصوص، ومقاربتها

مع سلوك الآخر اليومي ومجريات حيواته، وذلك رغبة في استكمال تلمس معايير تحليلية نتبين من خلالها مدى استلهام، هذا المؤلف أو ذاك، لشخصية الآخر الأرمني في بُعدها الداخلي، والذي سيبقى عصياً على البعض، إذا لم يتماسك اللبوس ويتفاعل في استلهام أبعاد ذلك الآخر الأرمني، ببعديه المختفي، والمتجلي.

لقد تباينت النصوص التي توضّع فيها النسق التعويضي، وتفاوتت أيضاً فيها مستويات (التقمص والاستلهام) للآخر الأرمني وسياقه النفسي.

فرواية (الهدس)[1] كانت في مقدمة الأمال التي تمظهر فيها (مرغوب) البحث عن (الأرض والمكان ـ أرمينيا). إذ تبدت هذه المسألة الجوانية عند (ساكو) من جهة، وعند (آرو) من جهة أخرى.

لكنها حسب تقديرنا، كانت حارة ومتقدة عند (ساكو) أكثر مما هي عند (آرو) وذلك يعود إلى ارتهان (آرو) إلى صمت مطبق أقرب إلى التأمل منه إلى أي شيء آخر.

تبدأ الرحلة (بساكو) محاولة لتلمس خوافيه، عبر حكمته التي يطلقها تعبيراً عن حصاره، ورغبته في الانفلات من اغتراب الأمكنة.، "كم هي وسيعة وضيقة هذه الأرض؟!".[2]

والغربة وافتقاد المكان العتيق، تلاطم لمعايير ينكمش عند مقايسها ساكو، فهي بالنسبة إليه عندما لا تكون أرمينيا، ضيقة، لكونه تحاصره بأمكنة أخرى غير التي يعرفها، ويتلمسها بروحه قبل يديه.

أمكنة تستحيل إلى زحامٍ من الدوافع لتذكر الماضي الذي كان يحياه بالأمس.

وهي وسيعة بمداها وأفقها الذي لا يوحي بنهاية لهذا الترامي سوى ما يقع بين ناظريه من البوادي والحماد، فكلّ، وساعة بالنسبة إليه هي مجرد طريق طويلة تُبرقُ في ذاكرته مشاهد الأرتال التي أكلت لحم أقدامها وعورة الطرق، وابتلعهم الليل، وقطاع الطرق والسفاحون، كل الأشياء تتساوى أمام المأساة الكبيرة، وكل الأشياء تختلف، حينما لا تبلغ حدّ التعبير عنها.

لذا كنا نجد (ساكو) ينساق إلى الخروج طوافاً بين القرى والعربان، وقد تكون مفاعيل الخروج، كرغبة عند ساكو، هي إحدى أهم المؤشرات التي ترسم مشهد الرغبة في (الأرض المفتقدة) ومقاربة نفسية للتعبير عن أجوائها. فهو ما انفك يهجس باحثاً عن ظله وأجزائه، المتناثرة عبر انفتاح على أفق واسع، من التأويل والمقاربة.

وما لهفة (ساكو) وهيامه بالخروج والترحال، إلا الرغبة العارمة في الدخول إلى لحظة الانعتاق من المكان (الحصار) الذي يلف أحلامه "إنك تبدأ يا ساكو، يتصاعد في عروقك النشيج، وتحن إلى رائحة البيت وضحكة آني وصخب ديكران المشاغب. ماذا فعلت الأيام بالوجه البدري والعيون العسلية، ماذا ألمّ بفرخي الحمام؟! منذ أعوام وأنت تدفع حمارك من

قرية إلى قرية ومن بيت شعر إلى آخر، ترطن بالأرمنية في آذان البدويات، هل تعرفن آني، فيضحكن وتمضي حزيناً في عراء البوادي. أنت المهجّر الضائع تبحث عن آني وديكران على خط البليخ، هكذا مثل حفنة ملح ذابا".(3)

لا فكاك (لساكو) عن الترحال، بحثاً عن الظل المفقود والبيت المفقود والوطن المفقود، مثلث افتقاد يستغرق العمر بطوله دون أن ينتهي، رحلة البحث عن (آني وديكران) هي رحلة البحث عن (أرمينيا) متمظهراً بأشكال مختلفة وأسماء مختلفة، مجتذباً إلى ذاكرة من النار والدم، من القتل والسلب، تستعر في الرأس كالهشيم، وتقطّع الأعصاب دون هوادة.

أما الاستعارة الأخرى التي لمسنا فيها مفاعيل الرغبة لديه، فقد أخذت شكلاً آخر لمقاربة المكان المفتقد، وآلية التعبير عنه في لحظة انتشاء رقراقة، تبدت بأشكالها الأخرى، تلك الأشكال التي لها مذاق تراتيل القداس ونكهة الانصياع والسجود إنه طوتم يدعى (الأرض).

لقد كان الشمال بالنسبة (لساكو) مبعث انفجاراتٍ انفعالية، تدفع فيه الرغبة الجامحة للخروج من جلده والانتشاء أمام ذكر لحظاته المريرة، لدرجة تصل حدّ التحليق والطيران، رغبة في الانفلات مجدداً من حصار المكان الراهن، نحو المكان الذي يشرع في الذاكرة، توقظ في الجسد الخريفي رعشة الأعصاب ليستحيل عندئذٍ إلى ربيع يتألق زهواً وحيوات.

"شبعنا من الشمال ساكو، شبعنا من الشمال آرو؟!، أنت تعرف أكثر مني الدروب التي أكلت من لحم أرجلنا، مسيرات الجوع والتشريد والقتل.

ـ هات عرقاً آرو.

ـ تكرم ولكن افرد وجهك .

ـ سأفرد وجهي وذراعي وصندوق قلبي، ومع لذعة العرق بدأت دندنة خفّيه كنشيش الماء تدغدغ حلقه، تناور أوتار الحنجرة تضيء شكلاً أرمنياً خالصاً، بحزن أرمني خالص، بلغة أرمنية لا تكذب قلباً أرمنياً ومع كل هذا الحزن المتدفق من هضبة أرمينيا إلى خاصرة البحر.

ـ أوحشتنا أغانيك ساكو .

ـ وكرع القدح ، ثم ملأه من جديد، وانسرب اللحن إلى القدمين حاراً، ثم تعالى إلى عصب الحنجرة، شرب بعطش بعير، وقام متمايلاً خادشاً كشوك الصر والقدح في يمناه، رقص كما لم يرقص عمره. اتحد بالمكان والطين وحجارة المحل، هوّمت روحه غيمة من الزرازير في الحقول التي تركها هناك، وفاضت الكلمات خشنة مبحوحة، مدّ يده إلى آرو، فاستجاب ليناًمطواعاً، وغاب، شعر بأرمينيا فتاة حلوة ترقص تحت ضوء القمر وتلعب بالنجوم على قمة الآرارات، شعر بأرمينيا إيقاعاً يقود قدميه ويتلبس جلده، ويغمر النبض في عروقه، وكل ما حدث لم يكن غير كابوس عابر غاب كالمتصوف يكتشف عذوبة اللغة وثراءها".(4)

ثمة مشهدية رائعة للعلاقة ما بين الرغبة والحلم، وأدوات التعبير في استظهارها، كمشهد

للمفتقد. فالانسيابية في استنطاق المكان وموتور التعبير عنه قد تحول في (الهدس) إلى طقس بدائي، تحاصره التمظهرات والتجليات التي أباح بها (ساكو) في رقصته الحالمة. ولم يكن الشمال إلا الدروب التي تؤدي إلى أرمينيا. وإذ يتكالب الوجع، يرتقي بهذه العوالم إلى مزاوجة بين الحلم فيها ونقيضه، وما بين الواقع (الحصار) ولغة الانفلات منه.

ولكي نتبين هذه المسألة لا بد لنا من الإشارة إلى آلية تدرج السياق الداخلي عند ممارسة المفاعلة داخل المشهد الانفعالي التعبيري، ورغبة في الانفلات عبر حالة الرقص، بدءاً بتمظهر الرغبة لديه، وحتى لحظة غيابه عن عالمه الراهن، الذي يرقص فوق مكانه.

* : (سلم)[5] انكشاف الرغبة وتحقيقها:

سنعمد الآن إلى تفكيك حالة وصورة الرغبة وفق الإشارات التي تلمحناها في مشهد الرقص الذي تنادى إليه (ساكو وآرو) في لحظة النشوة التي داهمتهما معاً. حيث غابت الحدود، والطباع، والمسالك، والفرق بينهما ليتحدا جسداً واحداً لا فكاك لكل جزء فيه عن الآخر.

درجات الانكشاف	سياق إشارات النص
1	ـ سأفرد وجهي وذراعي وصندوق قلبي.
2	ـ وانسرب اللحن إلى القدمين حاراً.
3	ـ رقص كما لم يرقص عمره.
4	ـ اتحد بالمكان.
5	ـ هوّمت روحه غيمة من الزرازير في الحقول.
6	ـ وغاب.
7	ـ شعر بأرمينيا فتاة حلوة ترقص تحت ضوء القمر وتلعب بالنجوم على قمة الأرارات.
8	ـ شعر بأرمينيا إيقاعاً يقود قدميه.
9	ـ غاب كالمتصوف يكتشف عذوبة اللغة وثراءها.

إزاء هذا السلم الذي تبدأ الحركة فيه من الأعلى، هبوطاً نحو القاع والأسفل لانتشال الرغبة الكامنة عند (ساكو) والصعود بها إلى مقاربة الفعل الذي يقوم به (الرقص وارتعاش الجسد)، والذي يرتدي بتقديرنا شكل من أشكال لبوس (النوبة) التي تجتاح كل شيء.

ولعل الدرجات التسع التي يتشكل منها سلم الرغبة عند ساكو، هي محاكاة نرغب من خلالها تفحصاً يتحقق لنا فيه اكتشاف المكونات غير المباشرة والخفية لرغائب المكان (الوطن) عند ساكو.

* الدرجة الأولى : هي التماوج ولحظة بدء انفلات الرغبة والشروع في حالة المطلق من خلال فرد الوجه، والذراعين، وصندوق القلب، كحالة يتبين فيها فعل السيطرة والقوة الباطنية عند ساكو وغلبتها على رقابة الشعور الواعي، والذي ارتهن إلى جملة من الضوابط التي تشده إلى مكانه الراهن غير الأرمني.

إذاً تعدّ الدرجة الأولى في سلم الرغبة، هي حالة رضوخ واستسلام تامين يتغلب فيها الداخلي على الخارجي مقيماً، الشكل الأولي والإشاري للحظة جوانية خالصة.

* الدرجة الثانية : يتبدى فيها نسق الرغبة في مرحلته الثانية، عبر حركة القدمين وتأثرهما، باللحن الأرمني الذي كان يدندن به ساكو. وبتقديرنا أن القدمين في حركتهما، أقرب مرادف للإشارة إلى مرغوب الأرض، وحالة دقيقة للتعبير عنه من جراء فعل الاحتكاك بها والقرع عليها، وذلك لإقامة طقس من الإشارات المتلاحقة والإيقاعية للإفصاح عن مسار نسق الرغبة، وتحديد الحالات التي وصل إليها في طريقه إلى استنفار الأجزاء التي ستقوم متناغمة ومنسجمة في صنع أحد لحظات التعبير عن الرغبة.

* الدرجة الثالثة : يطال الانسجام ماهية الدرجة الثالثة في تمظهرها الحركي والتعبيري، عبر رقص (ساكو) وارتقائه إلى مشهد متواتر وإيقاعي يتم فيه التمهيد الأولي لمرحلة الاتحاد بالمكان والاندراج فيه.

* الدرجة الرابعة : يتبدى الانسجام والاتساق، متناغمين مع صخب الحركة فوق ذلك السطح العائم، الذي تجلى دوره في إقامة، سحر الانجذاب واستقطاب كل الحركات والانفعالات، نحو الاتحاد بالمكان الذي يقع عليه فعل الرقص والحركة والاتقاد.

* الدرجة الخامسة : تنبثق في هذه اللحظة حالة من التماهي، يستحيل المكان الراهن إلى نقطة انطلاق يخلفها (ساكو) محلقاً بروحه التي تحولت إلى غيمة من الزرازير فوق الحقول، أي أنها اللحظة التي يتم فيها، الانفصال تماماً عن المكان غير الأرمني، وتقمص المكان الأرمني تحليقاً.

إذ يتأكد من خلال هذا التفحص التحليلي، صورة الغيبوبة التي لوحت بالوجه الآخر لبداية اشتغال المخيال.

* الدرجة السادسة : يتأتى الغياب والتلاشي الأني، كمرحلة تشير إلى الوجود المادي لجسد ساكو لحظة غيابه، وكذلك هي تعبير داخلي لتغيب (ساكو) لكل من حوله، كي يتسنى لروحه المحلقة أن تتصور المشهد كما تريد بسرية تامة تخصّها وحدها.

* الدرجة السابعة : يتم فيها رؤية أرمينيا على هيئة فتاة حلوة، ترقص تحت ضوء القمر وتلعب بالنجوم على قمة الآرارات. والرقص تحت ضوء القمر، حقيقة هو رقص الرغبة في ظلمة (الخافية) الكمون، وكذلك هي المحاولة الحلمية للصعود بفعل ما إلى حالة من النور والعلانية، واتساق جديد في فعل ساكو الذي أراد لهذه الرغبة أن تكون كنجوم تلعب فوق الآرارات.

كما أن النجوم صورة، ناصعة لاستمرار حالة التحليق الذي ما زال ساكو يتقلب على جماره الكاوية.

* الدرجة الثامنة : هي انقياد القدمين على إيقاع الرقص، إذ يتناغم عبر هذه الحالة نوع من الترابط ما بين القدمين وحركتها، والطّرق على الأرض، حيث يستحيل هذا الترابط إلى صورة تحقيق الرغبة.

* الدرجة التاسعة : يتبدى فيها مشهد الرغبة، متحققاً. عندئذٍ نلحظ ساكو وقد تحول إلى متصوف اكتشف العذوبة وبدأ تذوقها.

هكذا يتبدى في النص (القمّاص) بعض من استلهام (الكاتب) لمرغوب شخصية لا ينتمي إليها ولا تنتمي إليه، إلا في أبعادها الإنسانية. وما استطاعه (الخليل) في إطار استلهاماته لساكو الأرمني، يعدّ جزءاً هام من شمولية سلوك ساكو الداخلي، وتحقيقاً لمبدأ الرغبة الحلمية لديه.

كذلك هو (آرو) فقد نظرنا إليه عند (ابراهيم الخليل) كمعادل للإحساس بالمرارة، مرارة المأساة الأرمنية، ولكن بصورتها الأخرى والمختلفة عن مشهدية (ساكو). إذ كان الهجس عند آرو (بالمكان/ الوطن) هجساً تأملياً يطاله أفق الانتظار المقدس والترانيمي.

" ـ على كتف الشاطىء تمدد آرو، وراقب الرمل والماء والشجر والسفن القليلة وسلسلة الجبال البعيدة. ـ يا الله كل عظيم بعيد."(6)

مما لا شك فيه أن تمظهر المقاربة المكانية عند (آرو) مختلف إلى حدّ بعيد عما هي عند (ساكو الطيب). بعد تجلي رؤية (المكان/ الوطن) لديه عبر التمدد على كتف شاطىء الفرات. إذ سنحاول مزاولة تحليلية كاشفة ومتقصية لذلك المشهد، بغية تبين محاور المكون الدلالي الداخلي لتلك الصورة وتمفصلها مع المشهد الراهن من جهة، ومن الأخرى اكتشاف دوافع الرغبة في جوانيات آرو، عبر إجراء شكل من أشكال التفكيك النصي الحالاتي:

نسق الحالات	البعد الإشاري للنص
1 -	التمدد على كتف الشاطىء.
2 -	مراقبة المكان الراهن.
3 -	موجودات المكان الراهن.
4 -	المكان البعيد، والمكان المخيالي التأملي.

* **الحالة الأولى :**

يتبدى مشهد الاسترخاء والاستسلام للتوحد مع صورة النهر التأملية من جهة، ومن الأخرى تتمظهر المؤشرات المادية لعلاقة نهر الفرات بالمكان الأرمني الذي جاء متسقاً مع مصدر النهر ومنبعه من هضبة أرمينيا، وتلك مقاربة جوانية، منشؤها صورة جريان النهر

وتدفقه، مقاربة مع تدفق (أرمينيا/ الوطن) في الذاكرة واستنهاضاً لمعالم مكانها.

* الحالة الثانية :

تتمظهر آلية التأمل، ويبدأ طقس من المقاربة. نقطة التأمل فيها النهر وانسيابيته.

* الحالة الثالثة :

يتكون فعل لاجتذاب موجودات المكان المادي ومناظرتها مع المكان الذاكري، عبر علاقة الأشجار والسفن بالماء والنهر، كعلاقة تمفصلية مرجعها الماء. فوجود الماء مبرر طبيعي لوجود الأشجار والسفن، لكن ذلك في إطار مرغوب (آرو) يشكل علاقة نافرة، تصوغ الشكل الذي يعتمد على الذاكرة في إنشاء الصورة التأملية، إذ أن موجودات المكان الراهن من نهر وأشجار وسفن مؤشر هام أيضاً على انكشاف (المكان / الوطن) التأملي، ومفارقته عن الأمكنة الراهنة.

* الحالة الرابعة :

يتبدى مشهد الجبال البعيدة على الضفة الأخرى للنهر، مقاربة مع مشهد الآرارات في الذاكرة، وعلاقة الآرارات بالنهر كمصدر لتدفقه، لكن لحظة الانعتاق من المكان الراهن تتمظهر عبر اعتبار كل بعيد عظيم. (وسلسلة الجبال البعيدة ـ يا الله كل عظيم بعيد) ضمن السياق المتتالي للجملة وتكشف معانيها الترابطية، فالراهن (سلسلة الجبال) والمخيالي التأملي (عظمة كل بعيد). وهكذا تساوق تحقيق رغبة (آرو) مع آلية سلوكه التأملي عبر صورها التي تناغم فيها ما هو صوفي وناسك والتعبير الجواني لخافيه (آرو) الصامت.

لقد ثابرت (الهدس) على طرق أبواب هذا الجانب الخفي للشخصية الأرمنية وتجلت عبره للكشف عن الوجه الآخر للتعويض بصورته المخيالية، انطلاقاً من ماهياتٍ تتوضع في الصور الراهنة لوقائع ومعالم النص.

(فالهدس) كرواية بدت بتقديرنا من الأعمال الهامة والقليلة، التي تعرضت لأبعاد الأخر الأرمني، بوجهيه. الظاهري والمختفي، واستطاعت أيضاً تقديم معايير لافتة لتقمّص الآخر (غير العربي) بصورة لا تفقِد هذا الآخر بعديه، الإنساني والقومي في الآن ذاته.

أما قصته (الصهريج)[7] فيتجلى فيها شكل آخر للتعبير عن تعويضات الآخر الأرمني إذ سنبحث بدورنا عن مقاربات الحلم في ذاكرة (آرتين) الذي أهاله ذلك الحلم وتفصيلاته.

لنبدأ أولاً بوقائع ذاكرة آرتين العتيقة، ونذهب معه إيغالاً في وصايا أبيه له عن ذلك البساط الذي احتل مكاناً هاماً ومقدساً في بيتهم، "لا أعرف، كل ما أعرفه أن أبي رحمه الله كان يحدثني كثيراً عن موش والهجرة وصناعة البسط التي عُرف بها أجداده، وكنت أسمع ذلك بقليل من الاهتمام فأنا مفتون بالسيارات، والحديد يجذبني أكثر من الصوف.

مرة واحدة أذكرها غضب مني وكان غضباً مدمراً لأنني دست على بساطه المقدس، نعم مقدس، لأنه حاكه بيده وغزل صوفه بيده، لونه بيديه، فصاح بي: في هذا البساط إحساس أكثر مما في قلبك. لقد خربك الحديد حتى نسيت أصلك".[8]

كما يتبدى في السياق، لم يثر انتباه (آرتين) أي شيء سوى الحديد فقد كان مولعاً به إلى درجة كبيرة، ولم يجتذبه الصوف ولو لمرة واحدة طيلة حياته.لكن غضب الأب وتأنيبه (لآرتين) حين داس على البساط تركت آثاراً اختفت حينها لتبقى كامنة في عقله الباطن، دون أن يتخلى عن هوسه بالحديد وافتتانه به، إلا أن (آرتين) في سياق قصة (الصهريج)، يصل إلى حدود ضيقة مع فاتنه (الحديد).

حيث يشعر برتابة الترحال بهذه الآلة الضخمة وإيقاع صوتها الذي غدا يعرف كل نأمة فيه، ثمة شعور جديد، تسابق إلى أعصابه وأحاسيسه، طفرت روحه من المحطات التي يرتادها في الذهاب إلى الجزيرة والإياب منها إلى حلب "وماذا بعد يا آرتين؟. أيها الأرمني الطائر، ثلاثون عاماً مرت عليك، وأنت في صهريجك المجنون بين الجزيرة والفراتين وحلب لا تعرف معنى الراحة والهدوء، تحمل الوقود إلى المحطات المتناثرة في ذلك الفضاء الهائل، وتشرب الشاي الأسود والعرق والنبيذ وتستمع لثرثرات العمال بثيابهم الزرقاء الملطخة بالشحوم والزيوت المعدنية، وتنام في الغرف الضيقة أو وراء مقود السيارة، تستمع لأشرطة التسجيل، وتنفخ أسى أو تضمك مع خيالاتك كالمخبّل، ولا جديد عراء الجزيرة، وطيورها وأرانبها وقطعان الأغنام والرعاة، والمدن الرثة الطالعة من السل والغبار، ومواويل الواردات على السواقي، لا شيء، الطريق الطويل والصهريج، الحديد اللامع ورائحة النفط، لقد تحول قلبك نفسه إلى محطة معزولة وضائعة في الحماد، تلفها زوابع العجاج في الصيف حتى الاختناق، ويحجر قلبها الجليد في الشتاء، هذا أنت يا آرتين، تحرق سنوات عمرك كالهشيم، لم تعرف الحب، روح من الفولاذ والمطاط والنفط، لا تعرف معنى الاستقرار أو رائحة البيت، مهدد دائم بالرحيل والخوف من الأيام، من أين جاءك الخوف؟.! لقد نسيت قهوة الصباح، وكأس العرق مع الندامى آخر الليل ماذا بعد؟!... هل هو هروب أم ماذا؟. من سفر إلى سفر ومن محطة إلى محطة، وحيد ومفرد، تختنق في البيوت والمطاعم الأنيقة، وتهفو إلى الرحيل دائماً. لماذا؟ هل تستطيع أن تجيب يا آرتين".[9]

شيئاً فشيئاً يتجلى هاجس منثار، يرش عذوبة الذاكرة على الصور العتيقة عند (آرتين) الذي بدا حائراً أو ضائعاً تتجاذبه الحكاية القديمة، حكاية البساط المقدس، وصناعة الأجداد، وقهوة الصباح وكأس العرق مع الأصحاب، كل ذلك كان يسري كدبيب النمل في أعصابه، وهو يرتحل من مكان إلى آخر طائراً من الفولاذ، ليتساءل في كل مرة، وفي كل محطة، عن نهايات لهذا الترحال الدائم عند حدود يصل إليها دون أن يؤوب إلى مكان قدومه. ثمة ترنيمة يحيا على شواطئها (آرتين)، إنها الترحال والسفر الذي يشبه الدائرة، يبدأ من مكان ما

فيها ليعود إليه دون خروج عن محور الخط الواحد والوحيد.

ربما ـ وهذا ما نعتقده ـ أن الروائي (الخليل) في قصته (الصهريج) لم يطمح إلى التركيب بقدر ما كانت سياقات المقاربة عنده تتواتر بعفوية شديدة التماسك والتكالب، نحو هاجس واحد يرتهن إلى (تقمّص) رؤية الأرمني لأمكنته الأولى /الوطن/، وقد استطاع (الخليل) أن يبرهن من جديد على فهم ثابت لهذه المسألة، وبصورة متعددة الجوانب، وفي أكثر من عمل أدبي.

ولكن توليف حكاية (آرتين)، جاء شاهداً جديداً على رؤية تقمّص مشاهد الانعتاق من المكان الراهن، رغبة في رحلة نحو الوطن الذي لا فكاك للآخر الأرمني عنه "فرأيت كما يرى الحالم وأنا بين اليقظة والنوم، رجلاً عجوزاً يرتدي ثياباً قديمة الطراز ويحمل على كتفيه بساطاً موشى بألوان جذابة ورائعة، وبيده طنفسة جميلة، وقد اختلط الغضب في ملامحه بطوفان من الحنان، وراءه قرية صغيرة يتصاعد الدخان من مداخنها، وتفوح منها رائحة الطين والورد والقرنفل والخمرة وإيقاع رقصات الصبايا في الأفراح والأعياد، صبايا نايري الرائعات، خفت وانكمشت أمامه، فطمأنني بصوت حنون ولغة أرمنية صافية وعذبة لها مذاق التفاح الناضج ثم قال: يا ابني.. يا آرتين لا تخف أنا جدك وهذه موش، فلا تبتعد كثيراً، خذ هذا البساط وافرشه في بيتك لتعرف طعم الدفء ورائحة أهلك، ألمسه بأصابعك ستشعر فيه بقلب ينبض وروح تتحرك، وشمّه ستملأ أنفك رائحة الصبايا والرمان والنبيذ ولا تنسى كان أجدادك أعظم حياك للبسط.

خذ، ومد يده بالبساط والطنفسة... واختفى، تاركاً إياي للحيرة والبكاء، نعم بكيت بحرقة ومرارة وحين صحوت كانت أم هاروت إلى جانبي حائرة مدهوشة:

ـ حتى أنت يا أبا هاروت بدأت تؤمن بالأحلام! تخبل عقلك يا رجل؟! هذا حلم... مجرد حلم يا رجل".(10)

ثمة حلم، وثمة ذاكرة، ثمة طقس بادر إلى شد الوثاق ما بين الذاكرة والحلم، لنشهد فتحاً جديداً لرغبة دفينة عند أرمني يدعى (آرتين). مشاهد ثلاثة أقامت في تعالق صورها، الحد الفاصل بين الرغبة وتحقيقها، واستطالت الحكاية لتؤثر (الحلم) على أي شيء، راحلة في غياهبه العتيمة تبحث بدؤب لا كلل يشوبه، تقتفي أثر الصور، صورة تلو صورة. إنه هاجس الانعتاق من المكان الراهن إلى المكان المختفي. لكن كيف؟.

يبدأ مشهد الانعتاق والانفلات من المكان الراهن عند آرتين عبر مسارات نسقية متعددة، يتمظهر (الحلم) بأوجهها المختلفة.

ولكي نحدد أبعاد (الحلم)، ويقظة هاجس الوطن بين وقائعه. لا بد أن نتلمس الدوافع التي جعلت من الحلم مثار رغبة، وتعبير روح تتلهف قراراً تتفيأ في ظلاله، بعد ترحال وتنقل تطاول حتى استغرق الجزء الأعظم من عمر آرتين.

إن أولى الدوافع التي طحنت روح آرتين، الترحال الدائم. فقد كان بالنسبة إليه متنفس لغربة امتدت طويلاً دون أن تنقضي، وكذلك كانت دافعاً لتفتق جراح الماضي عبر إيقاعها الرتيب واليومي، لكنها في مضامينها العميقة كانت تعبيراً نافراً لسلوك غير مستقر. كان آرتين يملأ الفراغ (المكاني) بترحاله الدائم بين المحطات والمدن والبراري، ينقّل ناظريه بين الوجوه التي تختلف من مكان إلى آخر، ومن محطة إلى أخرى، دون أن يجد ضالته التي لا يعرفها ولا يتلمس معانيها، لكن ثمة شيء كان يداهمه بين وقت وآخر ويدفعه نحو مطلقٍ من الفراغ والذاكرة، يصول في أعماقه ويقرع أبواب لا حصر لها ولا عدد.

عندئذٍ تبدأ رحلته الغارقة في ماضي تفاصيلها باحثاً عن أجوبة شافية لأسئلته الكثيرة "وماذا بعد يا آرتين؟. أيها الأرمني الطائر... وأنت في صهريجك المجنون.... تحمل الوقود إلى المحطات المتناثرة... تستمع لثرثرات العمال.... تستمع لأشرطة التسجيل وتنفخ أسىً... ولا جديد، عراء الجزيرة... والمدن الرثة... لا شيء، الطريق الطويل والصهريج... ورائحة النفط، لقد تحول قلبك نفسه إلى محطة معزولة وضائعة في الحماد... تحرق سنوات عمرك كالهشيم... لم تعرف الحب، روح من الفولاذ والمطاط والنفط، لا تعرف معنى الاستقرار، من أين جاءك الخوف؟! نسيت قهوة الصباح وكأس العرق مع الندامى آخر الليل... ماذا بعد؟. من سفر إلى سفر... وحيد مفرد... وتهفو إلى الرحيل دائماً... لماذا؟ هل تستطيع أن تجيب يا آرتين؟!".(11)

لا بد أن تناغم السؤال في هذه المقطوعة كان له موقع في حيرة (آرتين) ولهفته لوضع حدود جديدة لهذا الترحال الدائم، والقلق المجنون، وأن مجرد محاكاة هذا التنقل في الأمكنة، قد دفع آرتين إلى طقس جديد من اللذة والسعادة والارتياح فقد "أطلق العنان للسرعة، فشعر براحة وأمان أكثر، ثم أدار مفتاح آلة التسجيل، فاندفع صوت المطربة يعبق في المكان، فنسي كل شيء وعاد إلى طبيعته المعتادة".(12)

ذلك ما نظرنا إليه في العلاقة بين الحلم والذاكرة، إن شريط الوقائع الذهنية، والأسئلة الحائرة (لآرتين) حققتا في سياقهما، العالق الذي تنامى في الانتقال به نحو مكان آخر غير المكان الذي حفظه عن ظهر قلب، مكان آخر يتجلى فيه جده وأبيه. تتمظهر بين وقائعه الوصايا، كذاكرة (والبساط والطنفسة) بين يدي الجد، حلماً يترامى على دروبه آرتين موثقاً بماضيه، ومنشدّاً إلى تعويض ينهل منه تحقيق رغبة لطالما خامرته في سره دون أن يدرك حدوداً لها، ولا ملامح لمشاهد صورها العتيقة.

ولكي نتلمس العالق بين الحلم والذاكرة، لا بد أن نتفحص مقاربتهما اللتين حددت سياقهما الشواهد التي تطرقنا إليها عند ذكر الحلم والذاكرة التي يحملها آرتين عن أبيه ووصاياه عن البساط وقدسيته. والمعايرة المقارباتية هنا نتبين من خلالها بنية العالق الذي ينتمي إليه كل من الحلم والذاكرة في لحظة تكاشف الواحد منه على الآخر.

مقاربة الحلم "الجد"[13]	الدلالة	مقاربة الذاكرة (الأب)[14]	الدلالة
رجل عجوز يحمل على كتفيه بساطاً موشى بألوان جميلة وزاهية	ماضي الحلم	كان أبوه يحدثه عن موش وصناعة البسط فيها	ماضي الذاكرة
وجه الجد كان يختلط فيه تعابير الغضب والحنان	الإلم	عدم اهتمام آرتين بحديث أبيه وافتتانه بالحديد	اللامبالاة
خوف آرتين وانكماشه أمام الجد	الريبة	غضب الأب لمجرد أن آرتين داس على البساط	العقاب
يطمئن الجد، آرتين بصوت حنون وبلغة أرمنية خالصة ويعطيه البساط والطنفسة، ويدعوه لفرشه في بيته	تلاشي الخوف	احترام الأب وتقديسه للبساط، فهو الذي صنعه بيده	التقديس
يوصي الجد آرتين بلمس البساط، لتحل السعادة به فالبساط له قلب ينبض وروح وله رائحة عبقة	الوصية	يقول الأب لآرتين: هذا البساط له إحساس أكثر مما في قلبك يا آرتين	الوصية

لقد آثرنا النظر في العلائق التي أقامها (الحلم) مدفوعاً بزخم شديد من وقائع الذاكرة العتيقة عند آرتين. لكن الغاية الأساسية من (المنحى) الذي ذهبنا إليه في ثنائية المقاربة التحليلية، يعود إلى طموحنا في إقامة نوع من المعايرة ما بين الحلم والذاكرة التي تخص موضوعه، وهذا ما وجدناه فعلاً، ضمن صيغه الدلالية وإشاراته النافرة.

إذا اعتقدنا أن آرتين، انصاع إلى ماهية حلم يقارب وقائعه التي أخذت طريقها إلى الكمون في عقله الباطن آنذاك، لرغبة آرتين وافتتانه بالحديد والسيارات دون أن تكون لديه أية رغبة في التفاعل مع حكمة أبيه في تقديسه للبساط، ورؤية هذا الأخير كتعبير عن أحاسيسه برمزية البساط ودلالته القومية.

ومن هنا جاء الحلم والذاكرة، كثنائية تتقارب في دلالات وقائعها بصورة لافتة. حيث كان الدافع الرئيس لتعالقهما مع بعضهما البعض، هو شعور آرتين في الحاجة إلى لحظات تصنع له انعتاقاً من المكان الراهن نحو آفاق تلملم الماضي في الذاكرة وتناظرها الحلمي، وخروجاً من الصمت الصاخب الذي يحياه مع صهريجه كل يوم، ولقناعته وإدراكه بأن لا بد من وضع حدّ لهذا الصمت الذي يتلاشى فيه سحر الرائحة ونبض القلب والإحساس بالرغبة الكامنة.

لذا جاء الحلم شكلاً آخر لصعود الرغبة الدفينة (للمكان المفتقد) وتعبيراً عن كآبة (آرتين) وتململه إزاء رتابة إيقاع المكان الراهن.

وكذلك كان الحلم عند آرتين، مبعث تساؤلات كثيرة، وجدت إجاباتها في استيقاظ ذاكرته العتيقة عن أبيه وقريته موش وبساطها الملون. مما دفع آرتين إلى أفق ملون كما ألوان بساط من موش.

لكن اللون الذي تبدى في قصة (كوهار - أو الطريق إلى أورفه)[15] لوناً حلمياً رائقاً بذاكرته العذبة، يستنطق الماضي رغبة في الانعتاق من الحاضر.

(هدلة بنت ناصر) - كوهار التي تخلفت مع من تخلفوا من السوقيات، كبرت وتزوجت وأنجبت، سياق ينبض كقلبها الحزين، ويتقد كدمها الحار ومع كل نأمة تسترجع (هدلة) أيام الدم والقتل والبيوت القديمة، كذاكرتها المتعبة، تسترق النظر صوب تلك البلاد التي أتت منها، تلفها الرغبة وشجن هواجس الاستذكار "وبعد الصلاة ظلت في مكانها مأخوذة بشيء كالسحر، يعاودها في أوقات متباعدة، فتنقاد له وكأنها نومت تنويماً مغناطيسياً، فيشرق في البال... كان يا ما كان... أغنيات مرحة وأعراس، وشموع، وأجراس كنيسة وجوقة ترتل صلوات دينية بلغة أخرى، تفوح وتعبق برائحة بخور وبشر، تطل من خلالها وجوه نورانية لآباء ورهبان وصلبان حجرية، وثياب ملكية موشاة بالذهب وخيوط الفضة، زيت وشموع ووجوه مصورة لقديسين شهداء تفيض بالإيمان والشحوب والمكابدة. صوت بلغة أخرى يصيح في الباحة، ورجل أنيق يعبر الممر، ومن اصابعه يتعالى رنين الذهب والمهارة الفائقة، والخبرة في تشكيل المعدن أشكالاً تسحر النساء، وتذهب بعقول العرائس...".[16]

إن الحنين إلى تلك البلاد كان الزائر الدائم والساحر الذي لا تراه (هدلة بنت ناصر). يعقبها في كل مكان، ويهمس في أذنها كلمات بلغة أخرى، غير اللغة التي تتنادى بها، فتذهب نحوه دون إدراك، مسلوبة ومقيدة بوثاق مكانٍ آخر غير مكانها الراهن، تجوب القرية من أطرافها إلى أطرافها لتسترق ولو نظرة واحدة صوب الحدود التركية، فقد ظل في ذاكرتها "ثمة بيت على تلة في مدينة نأت".[17]

لا بد أن الرغبة قد تناثرت في سلوك (كوهار) مدفوعة نحو لحظة تتوازن فيها معطيات الحلم، وذلك الطيف الذي ما انفك يزورها ويوقد نيرانه في جوفها، لتبدأ من جديد غمغمات اللغة الأخرى والمشاهد العتيقة. ولكن بعد أن يداهمها (آروش) نصف المجنون ونصف القديس ويدعوها دعوة حارقة للذهاب إلى أورفة، تصمت وترنو "شلتها المفاجأة فلأول مرة ترى (آروش) يبدأ إنساناً بالكلام مرحّباً بوجوده معه ثم تابع كالمأخوذ:

- أورفة .. أو.... ر.... فة. وسكت برهة... قبل أن يردف...أ... و... ر... فة.. هناك... اذهبي..".[18]

لقد كان لدعوة (آروش الداشر) كما يطلقون عليه، نأمه ودبيبه. إذ تدافعت الصور في ذاكرة (هدلة/ كوهار) كما لم تتكالب من قبل، خلفته وراءها وسارت. وفي المساء، ارتهنت ترقب كل شيء بحذر، وبعد أن صلّت "تمددت على الأرض وفي أذنيها ترن كلمات آروش الداشرر - أورفة".[19]

هكذا تتساوق الرغبة كي يتجلى شفيف الحلم، أطيافاً لا تعدّ ولا تحصى يلملم شتات الذاكرة، من كل صوب ويعتمل باثقاً المشهد الأخير لتحقيق مرغوب (كوهار) كي تلتذ

حينما تتلمس عن قرب لا تقطعه تفاصيل وحدود، صورة قريتها الصغيرة، والكنيسة، والصلبان الحجرية وهيبة القديسين.

"ورأت نفسها كما يرى النائم نفسه، تعبر نقطة الحدود التركية إلى الداخل، وإلى جانبها بدر يحمل حقيبته وابتسامتهويباسط في الكلام الواقفين وهم يسألون: ـ إلى أين يا بدر؟.. إلى أين يا أم بدر.. ولا تصدق كيف تنتهي الإجراءات المعتادة لتركب السيارة وتمضي وهي تلوح للجميع.

ـ أورفة .. لغة غامضة، تقف السيارة وتنزل مع بدر، وكأنها عائدة إلى بيتها بعد غيبة، تمشي في الشوارع بألفة وريبة... ترتقي المرتفع مع بدر ثم تتوقف أمام المنزل بسقوفه المائلة وممره الطويل وباحته الواسعة تقرع الباب... فينفتح عن وجه مألوف يلبس رداءه الكهنوتي ويحمل صليبه... تود أن تصرخ: آروش لكنه يشير عليها بالتزام السكوت ويستدير فتتبعه وحين يعبر الممر، يفتح لها الباب ويطلب من البدر البقاء وتدخل الغرفة تغرق في ظلال الشموع، وثمة رجل حين رآها رفع أصابعه فرن صوت الذهب منها وهمس بصوت خافت: ـ كوهار... كوهار يا صغيرتي لقد تأخرت كثيراً. وأغفى كطفل متعب... ولم تعد اللغة الغامضة غامضة في سمع كوهار بدروسيان".[20]

هي ذي الرغبة تتحقق، ويطيب للمرغوب أن يتلمس كل غامض كان يداهمه بين الفينة والأخرى، يتحسس الأشياء كما يتحسسها من قبل، يغدق الحلم في مشاهده عند (هدلة ـ كوهار) كي تتلون حكايتها بألوان لا تحصى. وليبقى هاجس المكان المفتقد حلماً على هيئة معبود تقام أمام سلطانه صلوات من الرغائب وطقوس من الأمنيات.

لكن وبعد تفحص ثلاثة أعمال توضعت، فيها سياقات الأحلام بقوة لافتة في عوالم (الخليل) القصصية والروائية، لا بد أن نتوقف قليلاً عند هذا السياق الحلمي كي نتبين المناظير التي ينظر من خلالها (الخليل).

لقد تبدى في السياقات الحلمية ثمة مقاربة لملمت خيوط الحلم في الأعمال الثلاثة (الهدس ـ الصهريج ـ كوهار)، إنها مقاربة الأحلام الكبيرة التي استطاع (ابراهيم الخليل) أن ينظر إليها ضمن أبعادها الشمولية، مكرساً رغبة الوطن المفتقد، دون غيره. إذ تمظهرت في (الهدس) شخصية الآخر الأرمني وهي محمّلة بوصية أرمنية خالصة لا تشوبها شائبة (يبدأ الوطن بالرغبة وينتهي إلى تحقيق وجوده) وكذلك فإن الهاجس القومي تبدى في قصتي (الصهريج وكوهار) ليكوّن حكاية الوطن، وتحقيق وجوده في نسق حلمي يلفه الصفاء والشفافية.

أما الحلم في (أوراق الليل والياسمين)[21] كما يتبدى في وقائعه، حلم بقظة تناثرت في طيفه حكاية المكان المفتقد في أبعادها القريبة،وضمن الحدود التي رسمها (مكرديج) بعد رحلة العذابات التي عاناها، والويل الذي شاهده. ليظل الحلم براقاً بالمكان الآخر، حلم يستمد دوافعه من الحاجة إلى بيت يبنيه في مكانه الراهن، لكنه يشبه ذلك البيت الذي كان في قريته

(زيتون). "وسار على غير هداية لفحته رائحة المساء فانتعش صدره، تابع السير وصل إلى منطقة مرتفعة جلس قليلاً على صخرة بيضاء، امتد أمام عينيه المدى فسيحاً أخضر مليئاً بالأشجار ووراءه في الأفق امتدت زرقة السماء تلف جمال الكون... حلم البارون مكرديج أن يبني بيتاً له، في هذه البقعة... يكون مثل بيته في زيتون... ثلاث درجات وباب خشبي مزين بالمسامير وسقاطة فوقه، في الداخل دهليز وباحة دار واسعة في وسطها بئر وعلى أطرافها شجيرات الورد، وسوف تعرش زهور الياسمين فوق الباحة... ويشرب كأسه الصغير ويشرب واحداً آخر، ثم يخرج نايه ويبدأ بإرسال حزنه إلى الأسفار البعيدة ويظل يعزف لحنه وتتجاوب معه الرياح والصخور ونسمات الريحان وشجيرات القرنفل، وتهتز عريشة الياسمين وتسمع مانوش النداء".[22]

هكذا يبادرنا متأخراً البارون مكرديج، بحلم يتسع لليقظة أكثر مما يتسع لأحلام النوم، التي لها طعمها وتجلياتها. لكنه حلم ينتمي في سياقه إلى (الأماني) أكثر من انتمائه إلى الرغبات المخبوءة والدفينة في عمقها السحيق والبعيد وهو يشير في مضامينه إلى قضيتين:

الأولى - هي بناء بيت (لمكرديج) يطابق في شكله ومعماره وتفاصيله بيته القديم في (زيتون).

الثانية - العزف بنايه لحنٌ حزينٌ تسمعه مانوش الضائعة.

وهاتان المسألتان تشيران في منحى سياقهما إلى ترابط ما بين الوطن ومكانه المفتقد، وضياع مانوش عبر العزف على الناي الذي يترنم به مكرديج.

لكن سياق الحلم وتفاصيله، يبقى عند (فيصل خرتش) كما نرى، حلماً ناقصاً إذ لم يبادر إلى لمته بالرغبة الشمولية، نحو المكان الآخر (الوطن). حيث جاء تحقيقه ناقصاً أيضاً. "ثم جاء ذلك اليوم وبنى البارون مكرديج بيته في سفح جبل الغزالات كما تخيله تماماً ومثلما كان بيته في زيتون، ويطل على الخضار وعلى زرقة السماء، ولكنه لم يكن يشاهد سوى زرقة السماء وصوت نايه الذي كان يرسله كل ليلة ليفتش عن اخضرار عيني مانوش".[23]

ونلحظ هنا، أن زمن تحقيق الحلم (الأمنية) وبناء البيت القديم بكل تفاصيله جاء في المكان الراهن وليس المكان الآخر المفتقد. هذا من جهة أما من الأخرى، فقد بقيت لحظة البحث عن مانوش قائمة دون غياب أو تلاش وهذا بتقديرنا، تحقيقاً لحلم، أراد (مكرديج) وكذلك (فيصل خرتش) أن يتحقق كاملاً تلبية لرغبة تتكالب في خافية الآخر الأرمني، لكن مقاربة الحلم شيء في إطار النسق التعويضي الذي نحن بصدده والبحث عن الأمنيات الصغيرة شيء آخر ومختلف.

في قصة (آفو)[24] يتمظهر لون تعويضي آخر ومختلف، في طعمه وشكله إذ يتطاول التعويض في (آفو) لدرجة احتلال كامل تفاصيل القصة برمتها. والمفارقة التي يقدمها (الياس فركوح) هامة في محاكاتها لصمت (آفو) المطبق ولحركته المشدودة نحو مرتكز آثر (القاص)

الاشتغال عليه بدراية واسعة واستلهام دقيق وناصع للآخر الأرمني ومدارات التعويض في سلوكه.

تبدأ القصة بالصمت، وتنتهي بالإشارة إلى ماهيته، لكن كما يريد (آفو) دون غيره، صمتاً على الآخرين أن يعبروا حدوده كي يتلمسوه "ولا ينطق. ولكنه في صمته، إن أخذت نفسك بالصبر والذكاء، يكشف عن اللغة التي تريد ولا تملك".[25]

لقد كان لصمت (آفو) معادله الآخر، فالصمت عنده متساوق مع التعبير عما يريد، ولكن بصمت الأشياء التي تنطق عن نفسها، بشكلها ولونها وحركتها. "ماذا يصنع باللغة؟!. إنه يقول ويحلم، يتذكر (الصخرة) حين كانت آذاناً بعيداً. يتذكر الحارات المصقولة أحجارها، كيس الكتب القماشي، (عصرونة) رغيف الزعتر... وتفاحه، يقول إن هذه تفاحة.. ويحرك يديه فيصيرالشيء تفاحة... يلمس الكتلة ويقول لها. صيري تفاحة! فتصير.. نبي على طريقته! ولأنه كذلك، فهو عرضة للهزء من الساخرين حوله، ولأنه كذلك، فهو يكبت غضبه عنهم، ويفجره في بيته لغة تقول ما لا تقدر أنت أن تقول! هل تقدر على أن تنطق الصخر أواديس يقدر".[26]

تلك هي البؤرة التي تستجمع حدوثة التعويض في قصة (آفو) عبر مفارقة الصمت والصخب بل النطق وعدمه، (آفو/ أواديس) ذلك الأرمني الذي سرقت الحرب نطقه وتفاحته، تاركة له خياراً واحداً بقي مرتهناً إليه دون هوادة.

أن يعبر بالأشياء والأحجار والصور، عما يريد أن يقوله بلسانه، "ليس من فرق بين الحرب والتشويه الأول. ولكن، أهي الحرب في الحكايا الطقوسية لبني قومه، يسمعها (آفو)... ليتحصن ضد الظلم. وما عرفها؟ أم تلك التي نتشت رغيف الزعتر منه، وحولت قضم التفاحة إلى اشتهاء يشبع باليدين؟؟ لا بأس. فالأولى جعلت من نوم (آفو) دماً، وصراخاً وسيوفاً معقوفة، وعرايا تسبح بالذبح. أما الثانية، فهي التي أحرقت الوجه وأخرست اللسان في (آفو) فأنطقت لغة في يدي (أواديس)[27]

لا بد إذاً من أن تكون للتفاح حكاية ولمنحوتات أجساد النساء حتى الخصر قدت حدوثتها، وكذلك للنساء اللواتي دون أثداء حكاية أيضاً. ففي هذا الإطار نلحظ مفارقة شديدة الأهمية، جعلت (الياس فركوح) ينحو تجاه قضيتين، يقسّم من خلالها المسار التعويضي عند (آفو) إلى شطرين:

الأول ـ كان مشدوداً بأدواته نحو التفاح، كتعبير عن فقدان (آفو) لتفاحته التي كان يقبض عليها عندما أصابته شظايا الحرب عام /1948/ واحتلال الجزء الأول من فلسطين.

الثاني ـ المنحوتات التي تكوّن أجساداً لنساء بلا أثداء أو أجساد نسوة حتى الخصر قدّت.

قد يكون لهذين الشطرين أهمية بالغة إذ سنتلمس من خلالهما لغة التعويض في مكنونات (آفو) ونكشف أيضاً عن البنى الهواجسية الصامتة التي آثرها دون غيرها عبر تعبيره الصامت، وصمته المعبّر.

1 ــ حكاية التفاح :

"هكذا تستطيع التعرف على أشياء (أواديس) الصغيرة. قد تقول إنها (كالطبيعة الصامتة)! تفاح... كراس... تفاح... نخالة خشب... تفاح... صنوبر يقطر... تفاح... ذباب... تفاح تفاح... لمبة، بلاطة ماء أكواب تفاح تفاح..! ... يدخل (أواديس) ويخرج... يغسل الأكواب بيده... وبيديه يتحسس التفاح، بيدين مرتعشتين يلمس السطوح.. ويمضي".[28]

لكن طقس التعويض بالتفاح يستمر بلا انقطاع "فوق الجرن والبلاطة المستطيلة مقدار متر من الصيني الأبيض، على كل قطعة بيضاء رسم ساذج لتفاحة. على سطح باب الثلاجة ألصقت صورة لتفاحة. على أحد الجدارين الخاليين سمّرت ورقة جريدة كانت إعلاناً لتفاح لبناني".[29]

هكذا لا بد أن يحيط (بآفو) طقسٌ من الأشكال الواحدة والترانيم الواحدة، تفاح ولا غير ذلك، يتلمسها واحدة واحدة، ليخالجه شعور بالسعادة والألم فالتفاح بالنسبة إليه، هو الطفولة المحترقة التي فارقها النطق من يومها، فبدا يتلمس الأشياء بإحساس يخصه وحده دون سواه. هكذا يتبدى المشهد التعويضي في دكان (آفو)، لكن في بيته يختلف الطقس وتتقاطع الترانيم. لتغدو شيئاً آخر، يتمظهر (آفو) من خلاله خالقاً لأشياء تخصه بآلية يحسها هو ولا أحد يستطيع أن يضاهيه في مخلوقاته العجيبة "غابة كتل في كل المكان، استدارات... تكورات.. حجارة.. قطع خشب... تفاح من حجر. تفاح من خشب! منها ما هو بحجم التفاحة... ومنها ما هو بحجم (أواديس)... تفاحة حجرية مقضومة... تفاحة خشبية مشطورة... تفاحات كاملة بحجم الكف على الأرض والداخل".[30]

2 ــ حكاية أجساد النسوة :

هي حكاية النصف الآخر من صمت (آفو) صمت الذي يستذكر حكاية القتل والذبح لقومه، شريط لا فكاك (لآفو) عن تمثله، ولكن بلغة أخرى بلغته هو، آفو الصامت، وآفو الذي يسوق الحكاية بسحر عجيب وحار. "منحوتات نصفية لنسوة حتى الخصر قدّت... ودون الثديين والحلمتين كانت!!.. تمشي للأمام، فتصرّ شظايا الحجر من تحت الحذاء، تنحني، فيكون ازميل ومطرقة على كتلة جديدة لم تنجز!!".[31]

لقد تضافرت جملة من الوقائع على صياغة ذلك الأفق التعويضي (لآفو ـ أواديس) ليظل في ذاكرة القارىء شيء لافت ونافر، وتبقى القصة في مجملها، ـ سياقات وأنساق ولغة ـ أثراً هاماً يشير إلى براعة الكاتب ومأثرة الموضوع الذي ترك لنا حدوثة "عن أرمني أبكم لا يحكي، عن صامت كالحجر محروق الوجه، عن آفو الذي سرقت حرب النكبة تفاحته... وحرب العثمانيين جده وحلمات نساء قومه".[32]

عند (عبد الرحمن منيف) يتساوق (التعويض) مع وقائع جديدة وأحداث أكثر إثارة في نسقها، حيث الشكل الآخر والمتباين في تعويضاته المختلفة. لقد استباح (آكوب) في

(التيه)[33] لغة حارة ومتقدة، عبر إدهاش الآخرين من حوله بغرائب ما يجلبه معه. أو ما قد كان يملكه دون غيره بدءاً من بابور الكاز، وانتهاءاً بفرامة اللحمة. وتلك الغرائب في سياقها الوقائعي قد لا تترك أثراً يستدعي الالتفات نحوها، فإنها مجرد أشياء يجلبها (الأرمني آكوب) بالدرجة الأولى كي يستعملها لوحده، لكن سرعان ما ينهال عليها الطالبون من كل صوب.

لكن منظورنا لهذه المسألة يقترب من الدوافع التي جعلت من (آكوب) شخصية ذات سياق (إلفاتي) يعتمد في سلوكه العفوي على جذب الآخرين من حوله، وإشعارهم بأهميته، وذلك لإقامة صرح يتوازن فيه مع الشعور بغربته وافتقاده (للمكان/ الوطن) فإذا كانت نصوص (الهدس والصهريج وكوهار وأوراق الليل والياسمين وكذلك آفو) نصوصاً لجأت إلى رؤية المكان المفتقد وتعويضاته في مناظير الحلم ومقارباته، فإن (التيه) لجأت إلى التعويض الآخر، والذي أشار إلى قضية عامة، تطال الآخر الأرمني ليس في الأدب وحسب، وإنما في سياق حيواته الاجتماعية.

إنها التميز والميزة في حياة الأرمن عن سواهم ومنذ القديم، وخصوصاً في أبعادها المهنية. وذلك ما كانت رؤية (عبد الرحمن منيف) التي استلهمت هذا الجانب الهام من سياق الآخر الأرمني، وعزفت على إيقاعه ترنيمة (آكوب)، آكوب الذي ملأ حران بغرائبه ومفاجآته، معبراً وبشكل نافر عن المستوى (الإلفاتي) الذي تحتاجه هكذا مسألة، مقيماً النمط البياني، لتساوق غربته، وتناظرها مع الطقس الغرائبي الذي خلفته تلك الحاجيات في ذاكرة من يعيشون في حران، وما تراكم بأذهانهم من جراء احتكاكهم (بآكوب) الأرمني. وهذا أيضاً مؤشر آخر لأبعاد ذلك التوازن والتناظر بين الغربة التي يحسها (آكوب) بداخله وجملة الأفعال التي يقوم بها، كتعبير عن خلق ذلك التوازن الذي يجعل من سلوك حياته، سياقاً منسجماً لا يشوبه اعتراك أو خلل.

"ومثلما كانت تصل القوافل من قبل ومعها المؤن والأقمشة والرسائل، أصبحت (سفينة نوح) كما أطلق الأمير على سيارة آكوب، تصل مرتين أو ثلاث مرات في الشهر، وعليها كل شيء. الناس ينتظرونها بلهفة واهتمام. إذ إضافة إلى ما تحمله من المؤن والأقمشة والرسائل، كان آكوب يحمل معه أشياء جديدة باستمرار، وهذه الأشياء التي لفتت نظر الأمير وجعلت آكوب شخصاً مقرباً إليه".[34]

لكن حدوثة الغربة وأفعال آكوب وغرائبية الحاجيات التي يجلبها إلى حران. بدأت تساهم شيئاً فشيئاً، إلى دفع تلك الغربة، نحو التلاشي وإقامة شكل من أشكال التوازن، مع المحيط، عبر تبدل مناظيره نحو ذلك الأرمني، مما جعل آكوب يفكر أكثر عند اختيار الأشياء التي يجلبها باستمرار.

ومردّ ذلك يعود إلى شعور (آكوب) الذي كانت السعادة تغمره وهو يلحظ أهميته عند أهالي حران ولهفتهم لساعة قدومه. فلقد تحول آكوب تدريجياً إلى منقذ ومخلص لهم في

كثير من المآزق التي يتعرضون لها "فبعد أن ضعفت بطارية الراديو، ولم يأت حسن رضائي بواحدة جديدة، لأنه كان مسافراً، وأصبح صوت الراديو لا يكاد يسمع إلا في الليل المتأخر، وعلى شكل حشرجة غير مفهومة، كان آكوب هو المنقذ، إذ شحن البطارية وأبدى استعداده أن يفعل ذلك كل مرة، وقال إن البطارية حتى لو ماتت، يمكن إعادة الحياة إليها، وقد أدهش هذا الأمر الكثيرين، خاصة الأمير ولم يصدق في البداية، لكنه حين سمع الراديو يهدر، أثنى على هذا الأرمني الإبليس".(35)

لا بد أن يبقى آكوب مهماً ونافراً في حران، وإلا حصلت أشياء قد تودي بسلوكه إلى نحو مغاير، فبقدر ما يكون مهماً والآخرون يتدافعون لاستثمار خدماته وخبرته في كل شيء، بقدر ما يبقى التوازن الذي ينطوي على شعوره بالتماثل مع الآخرين من حوله قائم ومتماسك.

لقد سعى (عبد الرحمن منيف) في إطار هذا الجانب، على الاسهاب نصياً في تمتين روابط العلاقة ما بين آكوب واحتياجات الآخرين في حران، إذ استمر بتغذية سياقاته بالكثير من الوقائع التي تجعل من (آكوب) مهماً في تأدية الفعل الغرائبي والادهاشي، تساوقاً ومشاعر الغربة التي تطحنه من الداخل "أما حين أحضر آكوب ماكنة يدوية لفرم اللحم، وبدأ أبو كامل استعمالها في حران، فقد أدهشت الجميع وهم يراقبون آكوب يثبتها على دفٍ قوي أولاً، ثم وهم يراقبون أبا كامل يضع قطعة اللحم الكبيرة فيي ناحية، وتخرج قطعاً صغيرة من الناحية الثانية".(36)

لكن الأبعاد التي يخفيها (آكوب) في أفعاله تلك ظهرت بائنة، حينما دفع إليه (ابن نفاع) أجراً لإصلاحه بابور الكاز "رفض آكوب بإصرار".(37)

وذلك الرفض. جاء منسجماً مع كل ما جلبه آكوب إلى حران، فلم يكن في ذهنه أن يفعل كل ذلك من أجل الربح "وفي حالات كثيرة لم يكن في ظن آكوب أو تخطيطه أن يبيع هذه الحاجيات"(38) كذلك هي "عشرات الأشياء المتنوعة المثيرة كانت تصل أيضاً على سيارة آكوب: أمشاط العظم القوية المصقولة، المرايا، المحاقين الصغيرة، والأحذية المصنوعة من مطاط السيارات ثم المسلات والخيوط القوية كل واحد يريد حاجة... فالمصباح الذي يعمل على البطارية الجافة كان يستعمله في تفقد محرك السيارة، أو حين ينزل تحتها لمراقبة بعض أجزائها، لكن ما أن يراه الناس، فيبدأوا بإشعاله وإطفائه، حتى يروق لهم، وإذا بكل منهم يرغب بالحصول على مثله".(39)

لقد استطاع آكوب أن يحقق ما يغيب عنه أرقَ الافتقاد والغربة عبر مفارقات الإدهاش والغرائبية، مشدوداً إلى إنشاء أفقٍ فيه من الإملاح والبريق ما يوازي غربته وإحساسه الدائم بافتقاد أمه وأباه، وأخوته ووطنه، فقد كان ذلك الافتقاد الأخير مدمراً بالنسبة إليه.

وما ذهبنا إلى تلمسه، لم يكن إلا ذلك المعادل الصعب الذي كان آكوب صورته المنثار

ومشهده الحار والمتدفق، عبر بحثه الدؤوب عن لحظة غرائبية وادهاشية ترتهن إلى التفاتة من الآخرين نحوه، يستعيد من خلالها اتزانه وهيبته أمام تدفق مستمر ليقظة شجون الغربة وصورة المكان المفتقد.

إن التلاوين المتعددة التي آثرنا من خلالها رؤية الآخر الأرمني في سياقه التعويضي، أبان لنا العديد من الاستنتاجات، يأتي في مقدمتها المعادل الذي يشير إلى أن الأرمني يتميز بخصوصية لافتة تتضمن في جوهرها مسألتين:

1 ـ الصراع الداخلي والجواني الملحوظ لمركباته النفسية وذلك يعود في مبعثه إلى الشعور بالغربة والافتقاد.

2 ـ بحثه الدؤوب عن معادل يعيد إليه اتزانه المتخلخل، عبر تجليات الحلم وتمظهرات الوقائع، التي تخلق بدورها (الوطن/ المفتقد) في أحداثها وحدوثاتها، جلياً ناصعاً يتدافع إليه الآخر الآرمني ملهوفاً للقبض عليه بكلتا يديه.

لكن الواقع والحقيقة يداهمانه كجدار من الفولاذ، تستحيل من بعده الأشياء إلى مراثي، يظل الحلم فيها ناصعاً أبيض، وتظل الحدوثة أرضاً خصبة لآمال جديدة قد تغدو فيها الأحلام وقائع لا غبار عليها.

الهوامش

1 ــ الهدس ــ رواية ــ ابراهيم الخليل.

2 ــ المصدر السابق ص /64/.

3 ــ المصدر السابق ص / 67 ــ 68/.

4 ــ المصدر السابق ص /158 ــ 159/.

5 ــ لا بد أن نلحظ بأن نسق النزول نحو الأعماق، ابتدأ من الأعلى إلى الأسفل بينما كان النسق التعبيري في لحظة الفعل (الرقص) صاعداً من الأسفل إلى الأعلى.

6 ــ الهدس ص /167/.

7 ــ رحيل اللقالق ص /47/.

8 ــ المصدر السابق ص /51 ــ 52/.

9 ــ المصدر السابق ص /57 ــ 58/.

10 ــ المصدر السابق ص /51/.

11 ــ المصدر السابق ــ الصهريج ــ مقتطفات من تداعيات آرتين ص /57 ــ 58/.

12 ــ المصدر السابق ص /51/.

13 ــ 14 ــ المصدر السابق ص /51 ــ 52/.

15 ــ كوهار ــ قصة قصيرة ــ ابراهيم الخليل ص /191/ من هذا الكتاب.

16 ــ المصدر السابق ص /192 - 193/.

17 ــ المصدر السابق ص /192/ من هذا الكتاب.

18 ــ المصدر السابق ص /197/ من هذا الكتاب.

19 ــ المصدر السابق ص /197/.

20 ــ المصدر السابق ــ ص /198 - 199/ من هذا الكتاب.

21 ــ 22 ــ أوراق الليل والياسمين ــ رواية ص /186 ــ 187/.

23 ــ المصدر السابق ص /192/.

24 ــ آفو ــ قصة قصيرة ــ الياس فركوح ــ اللوتس ص /38/.

25 ــ المصدر السابق ص /39/.

26 ــ المصدر السابق ص /43/.

27 ــ المصدر السابق ص /42/.

28 ــ 29 ــ المصدر السابق ص /42/.

30 ــ المصدر السابق ص /45/.

31 ــ المصدر السابق ص /45/.

32 ــ المصدر السابق ص /44/.

33 ــ مدن الملح (التيه) عبد الرحمن منيف.

34 ــ 35 ــ 36 ــ المصدر السابق ص /436/.

37 ــ المصدر السابق ص /438/.

38 ــ 39 ــ المصدر السابق ص /437/.

5 ــ النسق العصابي :

= النصوص المختارة =

1 ـ مدن الملح (التيه) رواية عبد الرحمن منيف.

2 ـ آرتين ـ قصة قصيرة ـ عبد الرحمن سيدو.

3 ـ موجز تاريخ الباشا الصغير ـ رواية فيصل خرتش.

4 ـ كوهار ـ قصة قصيرة ـ ابراهيم الخليل.

5 ـ الضاحك الباكي (ثروت) رواية فكري أباظة.

تتقاطع في هذا النسق، جملة من القضايا والمسائل. إذ يتجلى من خلالها بعداً آخر من أبعاد الشخصية الأرمنية، نتلمس عبره تلاوين (العصاب) وبنية تواتره، ضمن توضعاته في النصوص الأدبية التي تباين فيها مبعث ومنشأ ذلك العصاب وشكل تمظهره.

إلا أن التوضع في تلك النصوص كان محدوداً للغاية، حيث اقتصر تناثره على التمركز في محورين اثنين هما:

1 ـ محور الغضب والحزن.

2 ـ محور مشهد الدم.

ولقد كان لهذا النسق في أبعاده، خطوطه المتناغمة، إذ ساد ذلك التناغم، مشهد الارتباط ما بين المحورين المذكورين، وتواشجت العلائق بينهما، إذ تطلعت الكثير من الوقائع فيهما إلى إقامة طقس (نفساني) مهيب، تتلاطم وتتصارع فيه الانفعالات من حيث تزامنها مع حدث ما يشكل الجسر الذي يعبر عليه ذلك الانفعال، كي يرسم مشهداً لحالة (العصاب) وتلاوين وقائع نوباته.

1 ــ محور الغضب والحزن :

آثرنا النظر إلى هذا المحور ، بصورة أقرب ما تكون إلى التوصيف النفسي للانفعال، دون اللجوء إلى تحليلاته (المرضية). وذلك يعود لخصوصية السياق النفسي للشخصية الأرمنية في النصوص، ولغياب النسق النفساني العميق لها من جهة، ومن الأخرى

لطبيعة توصيفاتها في النصوص الأدبية، وعدم تكامل أبعادها كشخصية (مرضية) ترتهن إلى عُصاب أو نفاس محدّد بذاته، يرجع منشؤه إلى عقدة نفسية محددة أيضاً. لذا جعلنا منظارنا إليها ذو رؤية تتلمس الأبعاد السطحية للمنشأ النفساني الذي يعتمد في غالبيته على دوافع ذات بعد افتقادي عام.

إن أولى التمظهرات الانفعالية لهذا المحور تجلت في (التيه)[1]

فالأرمني (آكوب) كان بالنسبة (لعبود) حجة يتذرع بها عندما يريد تأجيل موعد سفر السيارة. فقد كان أهل حران يعرفون أن الأرمني (آكوب) حينما يكون مجبراً على السفر سيكون غاضباً، والغضب بالنسبة إليه يعني أن تأتيه (نوبة السودا) مما سيعرضهم في سفرهم معه لمكروه لا تحمد عقباه. وذلك ما يخلّص (عبود) من كل الأسئلة التي يتعرض لها بشأن قيام الرحلة والإسراع بها. أما إذا لم يتجمع العدد الكافي من الركاب والحمولة فإنه (أي عبود) يقول حسماً لكل الأصوات التي تنهال، تطلب موعداً نهائياً للسفر، إن "الأرمني جاءته السودا وما يريد يتحرك فإذا سافر بدون رضاه يمكن يذبح الركاب".[2]

لكن (آكوب) يبقى الوحيد الذي يعرف متى وكيف تنتابه لعنة (السودا). فقد كان يتحسسها مثلما يتحسس مقود السيارة، بل يذهب أكثر من ذلك في درايته بمرضه وزمن استيقاظه آلاماً لا يمكن لأي شخص أن يتحملها، تتوضع في مؤخرة رأسه الأشيب. إذ يتجلى حينها (آكوب) ليصف مرضه موثوقاً بمرض سيارته. حيث يخالجه الشعور ذاته، بأن السيارة حين تمرض وتتعطل فهذا يعني أن (آكوب) مريض.

"السيارة مثل الكلب، أنا مرضت هي مرضت"[3] لكن "المرض يبدو غامضاً وبعض الأحيان مستعصياً فآكوب الذي يعرف كيف يبدأ مرضه وكيف يتطور، متى يحصل ولماذا، بدأ يحس في الفترة الأخيرة بأعراض لم يعرفها من قبل ولا يجد لها تفسيراً. حتى الحكيم الذي نقله إلى حران، والذي استأجر ثلاثة دكاكين معاً، وافتتح عيادة كان يستقبل فيها المرضى ويجري العمليات، وخصص فيها أيضاً قسماً للإقامة، له وللمرضى الذين يجري لهم عمليات ضرورية وعاجلة، حتى صبحي المحملجي لم يستطع أن يشخص مرضه، أو يفسر الأوجاع التي يشكو منها، كان الألم يبدأ من مؤخرة الرأس ثم ينتشر إلى كل مكان، وكان مع الألم، الشعور بالإرهاق وفقدان الشهية وارتفاع الحرارة، خاصة في الليل".[4]

ربما يكون الهم الأساسي الذي داهم (آكوب) وصعّد آلامه وأحزانه، هو قدوم السيارات الجديدة إلى حران، وكذلك العسف الذي ملأ دنياه، لشعوره بأنه قد تلاشى، ليس كرجل يدعى (آكوب)، وإنما تلاشى وبدأ يضمحل لتلازم تلاشيه واقترانه بتلاشي فعل سيارته التي بدأت أهميتها تتساقط شيئاً فشيئاً، وكذلك قدوم تلك المواكب

المهيبة، كان له أثرٌ هام في تساقط أحلامه الصغيرة أيضاً "كان آكوب يتوقع أنه خلال سنة واحدة، إذا استمر العمل كما هو الآن، وبعد أن يبيع (القرقيعة) ويضيف ثمنها إلى ما جمعه، أن يشتري سيارة أخرى سيارة أحدث، ولن تمر بعد ذلك سنة واحدة، وعلى أبعد تقدير سنتان إلا ويقول لحران وللخط كله: كولا.. كولا ويقفل عائداً، أولاً إلى حلب وبعد ذلك إلى أرمينيا. هكذا كان يفكر ويحلم ويخطط. فإذا مرت هذه الأفكار برأسه، ورآها واضحة جلية كاملة تنبسط ملامحه ويشرق وجهه".[5]

لكن سيارات (رضائي وابن النقيب) قتلت كل الأحلام وجعلتها طيفاً يلهث (آكوب) خلف ظلاله موثوقاً إلى إيقاع جنائزي تولجه مؤخراً، دافعاً إياه نحو إحساس غريب. أن كل شيء قد انتهى، لحظتها يبدأ طقس من الحزن والغضب يتناوبان التمظهر في سلوكه، ويثابران على دفعه إلى موقف أكثر جلاء مما قبل، حيث كانت (نوبة السودا) بالمرصاد، داهمت جسده المنهك وأعصابه. لقد فقدت كل تلك الأحلام الصغيرة بريقها، حتى العودة إلى أرمينيا، ذلك الحلم الكبير الذي سعى إليه (آكوب) بكل ما يملك غاب تماماً وتناهى. لتحل النهاية المريعة ويختفي (آكوب) محملاً بأحلامه وأمنياته الصغيرة "بعد آذان الصبح كان آكوب قد انتهى لا.. مع الآذان تماماً خلص. الحكيم رفع يده قال: البقية في حياتك".[6]

لقد كانت (نوبة السودا) لعنة قاتلة، كان القتيل فيها أحلام آكوب الأرمنية أولاً ومن ثم آكوب نفسه، الذي رسم انتصاراتها وإخفاقاتها وانكساراتها بشفافية وحنو رقراق.

أما (آرتين)[7] ذلك الأرمني الذي تطاله (نوبة الجنون) أيضاً، حينما يغضب لمسألة ما تخل بالنظام الصارم الذي يقره على راكبي سيارته "الشيفروليه" حين يكتشف "أن أحدهم، أحد الفلاحين وضع في الفسحة الخلفية للسيارة كبشاً أو تيساً، تَشتمُّ من ملامحك نعرف أنك تشتم، تفرمل، تفتح باب السيارة تصرخ: ـ هذه سيارة منشان إنسان مو منشان معز... الله... هالله".[8] لا بد أن يجري كل شيء عند آرتين بانتظام وكما يريد هو، وحين يسأل عن أحواله يكتفي بالقول: "خليها على الله...".[9]

وليبدأ من بعد ذلك طقس من الجنون خلف مقود سيارته "وتصمت ثم تعود بجنون، تنسحب... أعمدة الهاتف خلفك، تغيم الطرقات، وتذوب معالم الدنيا، وأنت، تدوس وتدوس، وتهيل من العرق اللاذع في جوفك، تحمر عيناك، وقتها كانت الناس تقول: أتته نوبة الجنوب... دعوه حتى يهدأ".[10]

هكذا كان (آرتين) كما هو (آكوب) عند (عبد الرحمن منيف)، يقترن الغضب لديهما بنوبة جنونية، بالرغم من اختلاف شكل حلولها. لكنها في نهاية الأمر، مردّ لغضب أو حزن أو افتقاد. إذ لا مجال للمقارنة بين (آرتين وآكوب) فآكوب الشخصية الأعمق والأنضج في تجليها العصابي، وما آرتين إلا ظلٌ من الظلال التي خلفها آكوب الأرمني على آرتين بعد موته.

كذلك هي العجوز الأرمنية (الديجين) في (موجز الباشا الصغير)[11] تمظهرت مؤثرة تجليات طقس غرائبي في إطار استظهارها للنسق العصابي، مشدودة إلى تلك النوبات التي تزورها بين وقت وآخر، وهي في حالتها أقرب ما تكون إلى شكل من اشكال التشنج الذي يطال الجسد برمته. لكن هذه الحال تأتي على العجوز كلما حزنت حزناً شديداً، فهي لا تتوانى أبداً عن الرضوخ إلى ذلك الطقس العصابي بغرائبيته. لقد خالجها في تلك اللحظة التي زارها الباشا الهارب من كل شيء وراعها وأحزنها أيضاً، اختفاؤه الدائم والمخاطر التي يتعرض إليها كل لحظة لتتساءل بحزن يشق الصدر ويقلق الأعصاب.

"إلى متى يظل هكذا مثل الذيب؟ عليه أن يقعد عند أولاده وأمهم... حرام... الله يخلصه".[12]

وشعور الأرمنية العجوز هذا وشدة حزنها علي الباشا كان مبعث النوبة التي دفعت ابنتها الكبرى أن "تمسك بيده وتهزه. أفاق هلعاً قالت: أمي اجتمع الأولاد في زاوية القبو بجانب النافذة ما بين النافذة والزاوية. طلب طاسة الماء. أسرعت الكبيرة أخذها من يدها. ملأ يده ورشها فوق وجه الأرمنية، كانت تبتسم، ثم عبست مال حنكها إلى طرف. هرتمت بكلماتٍ غير مفهومة. بدأت تصيح: اتركوني، أنا لا أريد شيئاً، أنا لا أعرف شيئاً. الأولاد يبكون بصوت قوي، صرخ بهم أن اسكتوا. لم يسكت الأولاد. سحل مخاطهم على طرف فمهم، راح يكبر: الله أكبر... الله أكبر. البطن ينتفخ يكبر أكثر. هي تصرخ... الأولاد يبكون ويصرخون، هي تصرخ، هو يكبّر. بطنها يعلو أكثر، يصبح كضرف السمن المليء. من أطراف فمها يخرج الزبد، يرش وجهها بالماء ويكبر. هي تضحك ثم تبكي، وبطنها يزيد في انتفاخه يقرأ آية الكرسي، الأولاد يبكون، ينهرهم، يتذكر المرات التي رآها فيها على هذا الشكل، دائماً كلما حزنت بشدة، تكون جالسة، ثم تسهم فجأة، وتميل برأسها ثم ترتمي، وتأخذ بالصياح، والانتفاخ، الذين حولها غالباً ما يسألونها أسئلة وهي تجيب عنها وتعرف ويسألونها: ماذا ستلد فلانة؟ أصبي أم بنت؟ وترد عليهم. يغتنمون فرصة وقوعها ودخول الجن إلى بطنها، ولا يتركون سؤالاً إلا ويسألونها إياه".[13]

لم يكن ذلك الحزن العميق الذي يجتاح العجوز الأرمنية في بنيته، إلا الشعور الحاد باستذكار ذلك اليوم الذي تركت فيه وحيدة ومفردة، عندما تركتها أمها عند (علي الشامي)[14] بعد أن قبلتها وضمتها إلى صدرها، يومها بقيت أياماً صامتة لا تكلم أحداً إلى أن حصلت بداية ذلك اليوم اللعين "عندما أصابها ذلك في الحمام، حمام السوق، كانت مع البنات، تركنها وذهبن، لم يبق أحد في الحمام نسوها، الفتاحة أيضاً ذهبت، ارتخت في الأرض، في الجواني، وقعت، داخت، ظلت هكذا ساعات طويلة حتى جاء

الوقاد، يريد الدخول من بيت النار. أراد أن ينعشها بالماء البارد حين أفاقت ورأته وهي عارية، صرخت صرخة عظيمة يقولون أن الوقاد قد شاب شعره منها، صار كله أبيض، وهرب، ثم جاءت الحمامية، وألقت فوقها مئزراً وحملوها إلى المصطبة حتى أفاقت، ومن يومها... كلما حزنت يكون لها نفس الفصل".[15]

لقد تباين بجلاء بعد شريط الوقائع تلك، أن العجوز الأرمنية، بقيت معلقة بذلك اليوم الذي تركتها أمها فيه وحيدة يلفها الافتقاد من كل ناحية، هذا من جهة أما من الجهة الأخرى فيتجلى ذلك عندما تركت وحيدة في حمام السوق أيضاً. وتلك الواقعة كانت مبعث ذاكرة قديمة للوحدة والفرادة، حيث تركتها البنات اللواتي كن معها.

أما الواقعة الأخيرة التي كان (الباشا) شاهداً عليها، فمردها إحساس العجوز الأرمنية بأن (الباشا) قد غدا وحيداً، بلا أولاد وزوجة وبيت، وهذا بتقديرنا، مصدر آخر للحزن الشديد ومبعث للنوبة التي حلت بها. لكن سنحاول الآن تحديد بنية النوبة عند العجوز الأرمنية عبر المفارقات الثلاث التالية:

1 ـ كان الافتقاد الأول، افتقاد أمها التي تركتها "وظلت الصغيرة أياماً لا تكلم أحداً"[16] إذ بدت صورة الحزن العميق ترسم شكلها الكامن.

2 ـ لحظة شعورها بأنها وحيدة في الحمام بعد أن "كانت مع البنات، تركنها وذهبن".[17] حيث "وقعت، داخت، ظلت هكذا ساعات طويلة"[18] وتلك هي بداءة استيقاظ الذاكرة (التخلي والترك) الكامنة في لا شعور (الديجين الأرمنية).

3 ـ الإحساس الذي يطال العجوز الأرمنية عندما يتبدى لها (الباشا) وحيداً وهارباً، لا بيت ولا أولاد. إنها اللحظة النافرة في تبين المشهد المتماسك لصورة الحزن الشديد "يتذكر المرات التي رآها فيها على هذا الشكل، كلما حزنت بشدة، تكون جالسة ثم تسهم فجأة، وتميل برأسها ثم ترتمي وتأخذ بالصياح والانتفاخ".[19] لقد ارتبط مشهد النوبة في ماهيته مع الإشارات التي تحيل إلى الغربة والتّرك والفرادة والوحدة.

إن لحظة وقوع النوبة في سياق الأرمنية العجوز، ظل مشدوداً بقوة لا تخلو من البائن في ارتباطها بالحزن الشديد، ومقاربة هذا الحزن للإحساس والشعور الذين يرسمان لوحة الافتقاد، افتقاد أمها ومقاربة الوقائع التي توقظ في الذاكرة الافتقاد العتيق.

2 ـــ محور مشهد الدم :

تبقى المذابح الأرمنية الأم الرؤوم لمخيال النصوص الأدبية أو توليفاتها في الإطار الذي يتعرض له هذا المحور.

فمشاهد الدم، صورة لا تنسى، ولا تستطيع أية وقائع وأحداث أخرى مهما كانت أهميتها

أن تنال المكانة التي تركتها في ذاكرة الآخر الأرمني، كحدوثة لآلام مرعبة ومريعة، كان الموت والذبح يداً تطول كل شيء، لا يحدها حد ولا يصدها قيد.

كان الدم طاغية يدفع الأعناق إلى الالتواء والأجساد إلى الترنح لا يفرق بين الرضيع والكهل، كل شيء أمام طغيانه مستباح.

لذا كانت المشاهد تتدافع في الذاكرة كي تحيل الحزن والغضب إلى حالة من (المس) الذي يعبث بالاتزان السلوكي عند الآخر الأرمني إلى حالة من الجنون والهجس، تمشهد الدم في رؤاه المتعددة الأشكال والمقاربات، وذلك ما تمظهر في النصوص الأدبية التي رسمت ملامح ذلك المشهد بتناغم وانسجام ملحوظين.

ما تجلت به وقائع (كوهار ـ أو الطريق إلى أورفة)[20] رسم بخطوط نافرة، مرثية (لمس) اصاب (آروش الداشر) محيلاً إياه إلى طقس من الارتهان إلى الأمكنة المهجورة مقسوم إلى نصفين "نصف القديس، ونصف المجنون، هذا الذي لا يعرف أحد عنه شيئاً، جاء مع السوفيات ثم تخلف مع من تخلف من الضعفاء فعاش في الطاحون يغزل الصوف مقاليع، لا لصيد العصافير وإنما لتحذيرها من الصيادين، حتى عدّ حارس العصافير المجنون، وعدو بنادق الصيد، الذي يحاول اختطافها وتحطيمها على الصخور، وهو يصرخ:

ـ دم... دم... يكفي أيها القتلة".[21]

عند (آروش) يختطُّ الدم ومشاهده طريقاً نحو ذاكرة تلملم ما تبقى في جعبتها من صور مرعبة لأناس كانوا بالأمس حوله، مخلفين له حدوثة القاتل والقتيل التي لا فكاك له عنها، ظلت في ذاكرته كالدمامل والعطابات يرتهن إليها مؤثراً منع القتل بلغة أقرب إلى الجنون منها إلى الوعي، جنون يبدأ بتحذير الفريسة من الصياد. إنها حدوثة آروش التي تركت بريقاً ووهجاً في قصة (كوهار) تطاول حتى أقام حكمته المجنونة في مقاربة الدم بالقتل، والقتل بالدم، ثنائية استطاع (الخليل) أن يصوغ من خلالها أفقاً جديداً (لفوبيا الدم) لا تغيب عن معالمها البراعة والخبرة، حيث كان الترابط بين الدم والقتل، مفهومة متناغمة ومنسجمة في سياقها العصابي من جهة ومن الأخرى كان لعزلة (آروش) مقامها المنسجم مع نسجه للمقاليع التي أرادها لتحذير العصافير من الصيادين.

لقد تبدت (كوهار) عبر آروش ترنيمة تتساوق والرعب الذي حل به من جراء مشاهد القتل والدماء التي كان شاهداً ضعيفاً أمامها.

أما (ثروت)[22] التي تنتابها نوباتٌ من التشنج والصراخ لحظة تذكر مشهد حبيبها الذي ذبحه القاتلون "تجهش بالبكاء وقد قبضت على ملف الأوراق... وتنتابها إذ ذاك حركة تشنجية ثم يستولي عليها فجأة طارىء جنوني فتطوق بذراعيها عنق (شكري) بشدة وقوة ثم تصيح فزعة مأخوذة وهي ترتعد ارتعاداً واضحاً:

ـ أنقذوني من الوحوش إنّهم ذبحوه!... أتوسل إليك أنقذني. جاء دوري. احمني من السكين". [23]

هكذا تتساوق حدوثة الدم في حكاية (ثروت، ماجنسيتي). الأرمنية التي تخضع في سلوكها هي الأخرى إلى تلك النوبات المارِدة، والتي تبعث في كيانها وأعصابها ارتعاداً مخلفة إياها فريسة لمشهد الذبح والسكين، ولصورة القاتل وفريسته، والقاتل في تلك المشاهد بقي ذاكرة أليمة مقروناً بدماء الآخرين كوشم مستديم.

الهوامش

1 ـــ مدن الملح (التيه) عبد الرحمن منيف.
2 ـــ المصدر السابق ص /434/.
3 ـــ 4 ـــ المصدر السابق ص /459/.
5 ـــ المصدر السابق ص /451/.
6 ـــ المصدر السابق ص /468/.
7 ـــ رحيل اللقالق ص /44/.
8 ـــ 9 ـــ المصدر السابق ص /45/.
10 ـــ المصدر السابق ص /45/.
11 ـــ موجز تاريخ الباشا الصغير ـــ فيصل خرتش.
12 ـــ المصدر السابق ص /84/.
13 ـــ المصدر السابق ص /85/.
14 ـــ المصدر السابق ص /42 ـــ 43/.
15 ـــ المصدر السابق ص /85 ـــ 86/.
16 ـــ المصدر السابق ص /43/.
17 ـــ المصدر السابق ص /85/.
18 ـــ 19 ـــ المصدر السابق ص /85/.
20 ـــ كوهار ـــ قصة إبراهيم الخليل ص /191/ من هذا الكتاب.
21 ـــ المصدر السابق ص /196/.
22 ـــ الضاحك الباكي (ثروت) رواية فكري أباظة.
23 ـــ المصدر السابق ص /27 ـــ 28/.

* مناظير رؤية النصوص :

نؤثر الآن رؤية الأبعاد التي خلفتها التفاتات النصوص، متلمسين بشيء من التفصيل الآلية التي قاربت بها تلك النصوص عمق الشخصية الأرمنية، جاعلين من ذلك معياراً لكل عمل على حدة. بغية الوقوف على الملامح التي صنعت ذلك الأفق من التجلي،وكذلك لتبين النصوص التي ارتهنت إلى التركيب والسطحية في استلهام معالم الآخر الأرمني في سياق حيواته الاجتماعية،ومقاربته بالنصوص التي كانت أنموذجاً للتفحص عندنا. هذا من جهة، أما من الأخرى،فإننا سنحاول أيضاً رؤية النصوص التي اشتملت في مضامينها على المحاور والمستويات والأنساق التي اشتغلنا على تمفصلاتها، مشيرين بعد ذلك إلى توضعات كل نصّ فيها،ومقدار اقترابه أو ابتعاده عن البنى الأساسية لاستلهام هذه الشخصية أو تلك أو هذا العمل أو ذاك،مؤثرين هذه الرؤية عبر جدول توضعات الآخر الأرمني في النصوص المبحوثة الآتي:

تباينت وتقاطعت في جدول التوضعات هذا، جملة من المسائل والقضايا التي استطعنا من خلالها النظر إلى لوحة تناثر بنى الشخصية الأرمنية في أدبنا العربي، تساوقاً والنصوص التي اشتغلنا عليها في هذا البحث. حيث تلونت خطوط الترابط فيما بين النصوص. ومقاربة الآلية التي جعلناها سياقاً تحليلياً، تفحصنا من خلاله تناثر تلك البنى التي رسمت اللوحة الشاملة للآخر الأرمني.

لكننا سنحاول أن ننظر إلى جدول التوضعات بصورتيه، العمودية والأفقية، وذلك لدفع الرؤية النقدية التي نحاول أن نبعثها في هذا المقام،نحو أفقٍ أكثر دقة وتفصيلاً، إذ سيتحقق من منظاريْ العمودية والأفقية،تكوين وجهة نظر تحليلية لمثبوت النصوص التي تعرضنا لها بصورتيها، الشاملة والتفصيلية.

اسم العمل الأدبي وجنسه	المستوى السياسي	المستوى الاندماجي	المستوى المهني	المستوى السلبي	المستوى الاقوامي	حنينية أرمنية	حنينية عربية	العشق والإسقاط	النسق التعويضي	النسق العصابي	عدد التوضعات
الهدس ـــ رواية		X	X		X	X	X	X	X		7
مدن الملح (التيه) رواية		X	X		X	X	X		X	X	7
مدارات الشرق (الأشرعة) رواية		X					X	X			3
مدارات الشرق (بنات نعش) رواية	X	X		X			X				4
مدارات الشرق (التيجان) رواية		X		X	X						3
مدارات الشرق (الشقائق) رواية		X	X		X						3
صخرة طانيوس ـــ رواية		X									1
رياح الشمال (سوق الصغير) رواية	X	X									2
رياح الشمال (1917) رواية		X		X			X	X			4
بيت الخلد ـــ رواية	X	X			X		X				4
موجز تاريخ الباشا الصغير ـــ رواية		X		X			X			X	4
أوراق الليل والياسمين ـــ رواية		X	X			X	X	X	X		6
المصابيح الزرق ـــ رواية		X									1
المستنقع ـــ رواية		X	X	X							3
في سبيل الحرية ـــ رواية		X		X		X		X			4
النخلة والجيران ـــ رواية		X		X							2
الضاحك والباكي (ثروت) رواية		X		X		X		X		X	5
كوهار ـــ قصة قصيرة		X				X			X	X	4
الصهريج ـــ قصة قصيرة		X	X			X	X		X		5
آفو ـــ قصة قصيرة		X							X		2
ملايين الخوري زيتوب ـــ رواية		X									1
الجدب والطوفان ـــ قصة قصيرة		X									1
سال الدم ـــ قصة قصيرة		X	X								2
ذلك الصديق ـــ قصة قصيرة		X	X		X	X	X	X			6
آرتين ـــ قصة قصيرة		X	X			X	X			X	5
بائع التماثيل ـــ قصة قصيرة	X	X									2
قرب البحر ـــ قصة قصيرة	X	X	X		X	X	X	X			7
صورة بيرم كورديان ـــ قصة قصيرة		X	X								2
حرائق صغيرة ـــ قصة قصيرة		X	X								2
رسالة إلى آزو ـــ قصة قصيرة		X				X	X				3
العرس الأرمني ـــ قصة قصيرة		X				X					2

"جدول توضّع تجليات الآخر الأرمني في النصوص المبحوثة"

1 ـ المنظار العمودي :

لقد أظهر المنظار العمودي (للّوحه التوضعات) جملة من اللوافت التي أشارت بدورها إلى العلائق التي حكمت آلية تلمس النصوص للمستويات والمحاور والأنساق والثنائيات.

إذ تبين الغياب الواضح في (المستوى السياسي) لكثير من النصوص والأعمال الأدبية، التي احتلت حيزاً هاماً في تجليات الشخصية الأرمنية، فقد اقتصر على محاكاة هذا المستوى، نصوص: مدارات الشرق (بنات نعش) - رياح الشمال (سوق الصغير) - بيت الخلد - بائع التماثيل، دون غيرها من النصوص الهامة الأخرى. أما (المستوى الاندماجي) فقد كانت محاكاة النصوص له لافته، إذ تبدى أن جميع النصوص المبحوثة قد امتلكت حيزاً فيه بالرغم من التباين في التوضّع، وأهمية الأثر الذي تركه هذا النص أو ذاك. لكنها في نهاية المطاف، استطاعت مساسه وتلمس بعضاً من ألقها في مضامينه المتعددة الأبعاد والجوانب.

كذلك هو (المستوى المهني) حيث اقتربت منه بعض النصوص وابتعد بعضها الآخر، لكنها في مجملها ارتهنت إلى مهنٍ متقاربة ومتباينة في أحيانٍ أخرى، فقد تناثرت المهن وتوزعت في نصوص : (الهدس) /حواج - حلاق - خمار/ (مدن الملح التيه) /حواج وسائق ميكانيكي/ (مدارات الشرق) / مصلح ردايوهات - ميكانيكي/ (أوراق الليل والياسمين) /معلم بناء - مصور فوتغرافي/ (المستنقع) /مجموعة كبيرة من المهن، (كيدون الأرمن) مثل حلاق - خمار/ (الصهريج) /سائق/ (سال الدم) /ميكانيكي/ (قرب البحر) /ميكانيكي/ (ذلك الصديق) / ميكانيكي/ (صورة يبرم كورديان) /مصور فوتغرافي/ (حرائق صغيرة) /خياط/.

ومن الملاحظ أن التوزع المهني في هذا المستوى، اقتصر في مشهده على مهنتين اثنتين هما "سائق - ميكانيكي"، وهذا يشير بدوره إلى التميز المهني للشخصية الأرمنية ضمن إطار هاتين المهنتين.

أما (المستوى السلبي) فقد لازم في ماهيته، نصوص : (مدارات الشرق) (رياح الشمال"1917") (موجز تاريخ الباشا الصغير) (المستنقع) (في سبيل الحرية) (النخلة والجيران) (الضاحك الباكي) دون غيرهم من النصوص الأخرى.

كذلك هو (المستوى الأقوامي) حيث احتلت الثنائية الأقوامية نصوص : (الهدس) (مدن الملح "التيه") (مدارات الشرق) (بيت الخلد) (ذلك الصديق) (قرب البحر). أما باقي النصوص فقد آثرت أن تعرض سياقاً أقوامياً ينال من السطح أكثر مما ينال من العمق.

لكن مواكب (الحنينيات الأرمنية) وتداعياتها المؤلمة، احتلت حيزاً هاماً في نصوص : (الهدس - الصهريج - كوهار) (مدن الملح - التيه) (أوراق الليل والياسمين) (في سبيل الحرية) (الضاحك الباكي) (ذلك الصديق) (آرتين) (قرب البحر) (رسالة إلى آزو) (العرس الأرمني). لكن تلك النصوص، لم تتساوق جميعا في استلهام تلك التداعيات الحنينية، بنفس السوية والإلماع، فقد تميزت نصوص : الهدس - كوهار - الصهريج، للروائي (ابراهيم الخليل) (ومدن الملح - التيه) للروائي عبد الرحمن منيف) عن غيرهما. وذلك يعود لمقدرات الروائيين على تولج تلك الطقوس من الحنينية بأشكالها المتعددة (الحلمي، واليقظ).

أما مواكب (الحنينية العربية) فقد آثرت نصوص كثيرة محاكاتها واستنطاق أبعادها الانسانية كنصوص : الهدس - التيه - مدارات الشرق - رياح الشمال 1917 - بيت الخلد - موجز تاريخ الباشا الصغير - أوراق الليل والياسمين - الصهريج - ذلك الصديق - بائع التماثيل - قرب البحر - رسالة إلى آزو.

لكن التمايز ظل قائماً أيضاً في أبعاده المختلفة، ليبقى التألق رهين نصوص مثل "التيه - مدارات الشرق - الهدس - الصهريج)، التي دفعت ألواناً من الشغف العربي نحو الآخر الأرمني، تداعياً تعددت فيه المذاقات والصور وكذلك هي (ثنائية العشق والاسقاط) فهي الأخرى تناظرت في صورها ومراياها، لتعمد إلى مبثوثٍ غلبت عليه الشفافية في نصوص : الهدس - مدارات الشرق (الأشرعة) - رياح الشمال 1917 - في سبيل الحرية - الضاحك الباكي - ذلك الصديق - قرب البحر.

لكن مدار الأشرعة والهدس، بقيتا العملين اللذين قدما منثوراً شديد التماسك والتناغم. وذو بنية تلفها عذرية العشق وشغف الارتباط به.

لكن (نسق التعويض) ظل حكراً على نصوص دون غيرها، لافتاً الانتباه إلى البعد النفسي والجواني لشخصية الآخر الأرمني، ومدى استطاعة المبدع العربي أيضاً على تقمّص معايير هذه المسألة، والتجلي في مياسمها دون اللجوء إلى أبعاد التوليف المركب، وضرورات الإقحام.

لذا بدت نصوص مثل : الهدس - التيه - أوراق الليل والياسمين - كوهار- الصهريج - آفو. في تمظهراتها، لوحة نافرة لتجليات الخبيء في جوانية الآخر الأرمني.

أما (النسق العصابي) فقد تباينت في مضامينه وصوره، أبعاداً نفسية توضعت في نصوص: (التيه ـ موجز تاريخ الباشا الصغير ـ ثروت ـ كوهار ـ أرتين)، لكن التيه وكوهار وموجز الباشا، كانت الأبرع في استلهام الأبعاد العصابية للشخصية الأرمنية دون غيرها من النصوص التي توضعت في هذا النسق الخفي والهام أيضاً.

2 ـ المنظار الأفقي:

لقد آثرنا الحديث عبر هذا المنظار، الشكل الأفقي لمفاعيل النص وتبعاً لتوضع كل عمل في المستويات والأنساق والحنينيات، إذ أن العرض الذي لجأنا إليه في (المنظار العمودي) لا يفي بغرض عرض الرؤية النقدية وإبداء الرأي في النصوص التي تفحصناها. ولحرصنا على أن نستلهم معايير التذوق والتقييم من داخل النص كهاجس رئيس لدينا، ثم اللجوء إلى محاكاته مقارنة بالأثر الذي خلفه على الأبعاد الانسانية لحيوات الشخصية الأرمنية.

وبتقديرنا أن هذه المسألة، ستساهم في استشراق الأبعاد التكاملية للشخصية الأرمنية، وتكشف عن آفاقها المختلفة. إذ ستبقى مسألة تكاملية الشخصية وتعدد أبعادها، مرهونة بقدرة هذا الكاتب أو ذاك، على دفع الحياة في نسقها أو اللجوء إلى القصدية النبيلة والتركيب النافر، التفاتاً ومواربة على عملية الخلق الفني لحالات إنسانية لها طقوسها وترانيمها المنيعة.

لكن، تبقى النصوص واكتشاف مفاتيحها، هي المعيار الحقيقي لمقاربة الابتعاد والاقتراب، وما محاكاة ذلك الاقتراب والابتعاد، إلا رؤية ترسم حدودها مقدرات تلك المحاكاة وذائقة الاكتشاف فيها.

سنحاول الآن أن نتلمس حدود النصوص وآفاقها، ونتلمّح أيضاً إضاءاتها وآثارها، معتمدين على (جدول التوضعات) وعلى تولج النصِ ومحاكاته في إطار العلائق التي أقامها، "كنصّ" مع مفاصل التوضع واستطالاته التي تمتح من معادلات الآخر الأرمني وتجلياته الأقوامية.

طقس النص :

(الهدس - الصهريج - كوهار) - ابراهيم الخليل.

ثمة ما يميز عالم (ابراهيم الخليل) الأقوامي إذ يتجلى في الأفق الذي ترسمه النصوص عنده، طقس الأقوامية بجلاء، ولكن ليس بشكلها وصورتها المباشرة، بل يحاول (الخليل) الايحاء بها عبر منظومة من المسائل والمقاربات وذلك باحتكامه إلى السياق التاريخي للآخر الأرمني، المدون منه وغير المدون (الشفوي)، وهذه المسألة قد تكون أحد أهم طقوس التوليف الابداعي لنصوصه.

فجدول التوضعات أشار إلى مساراته النصية بصورة لافته إذ ارتقت المعادلة النصية عنده إلى المستوى الاندماجي بقوة، عبر حدوثه (ساكو وآرو وأزنيف) في الهدس، كما تدافعت نحو الارتقاء أيضاً قصة (الصهريج) وسائقه (آرتين) وقصة (كوهار) بنت بدروسيان، حيث استطاعت تلك النصوص الثلاث، استدخال الاندماج بماهيته البارزة مخلفة الآثار البعيدة للبعد الانساني في حيوات الأرمن وتواشجهم مع محيطهم.

أما احتكاك النصوص الثلاث في اطار المستوى المهني، فقد تباينت توضعاتها إذ ثابرت (الهدس والصهريج) على بث الإيقاع المهني وتلاشي ذلك الجانب في قصة (كوهار). وهذا يعود إلى سياق الحدوثة في (كوهار) ونسق احتكامها المهني. لكن البعد الآخر لنشاط حيوات الآخر الأرمني ومشاركته تجلت في (الثنائية الأقوامية) عبر صور التواشج التي أشاحت عن شخوص النصوص مشاهد أكثر تحديداً ونضجاً. في (الهدس) تبدأ الرحلة الثنائية بين (أحمد الفياض وساكو وآرو وأزنيف) رحلة تنبض بالحياة النبيلة، يلف جوانبها شيمة العربي وإخلاص الأرمني ووفاؤه مقروناً بحدوثة ساكو الطيب، وآرو الحالم وآزنيف الحزينة.

لكن الحنين إلى أرمينيا، ظل ذلك المبثوث النافر في (طغيان التداعي الحنيني) عند الآخر الأرمني، (فالخليل) أكسب هذا البعد شغفاً من جنون اللغة المنثار، حيث ارتهنت (الهدس) في طقسها الأرمني إلى لغة صافية وشفيفة، ترنمت بالحنين بولع وتماهٍ، وأيقظت فيه أحاسيسه الخبيئة مفجرة ذلك العمق الرهيب الذي كان كامناً عند ساكو الطيب مفتدياً بروحه حفنة من تراب الوطن. هكذا كانت الأبعاد تتعدد في (الهدس) لتنتقل العدوى من بعد ذلك إلى آرتين

في (الصهريج) الذي غدا طائراً أرمنياً، يبحث عن قريته (موش) وتراث أجداده، وكذلك هي (كوهار) التي طحنتها سنين الانتظار الطويلة وهي ترقب الأضواء والنجوم على الحدود التركية، تبحث عن نسمة من ذلك الصوب البعيد.

لكن الوجه الآخر للحنينية في عوالم (إبراهيم الخليل) ما انفك ينبض في تفاصيل احتواء العربي للآخر الأرمني، نقياً في مضامينه، ومتدفقاً كنهر الفرات يلامس كل شيء في طريقه دافعاً الحياة فيه. ذلك ما خلفته (الهدس) في طغيان تداعيات (الحنينية العربية).

ثمة إيمان مطلق بالوفاء آثره (أحمد الفياض) نحو (ساكو وآرو وآزنيف)،وحققه (عواد) في قصة (الصهريج) نحو أمه العجوز الأرمنية، فاتحاً أبواب وصيتها اللافتة، ومرغوبها في أن يصلي على قبرها رجلاً من ملّتها.

أما ثنائية (العشق والإسقاط) فقد تفردت (الهدس) في العزف على أوتارها عبر علاقة (فلورا) الأرمنية بأحمد الفياض لتنسج قصة حب تطالها العذرية قبل احتكامها لأي شيء سواها. وإذا كانت حدوثة العشق ومتتالياتها قد أفردت سياقاً بارعاً، فإنها في الآن ذاته رسمت خطوطاً متميزة للغة شفافة وصافية، لكن تلك العوالم آثرت أيضاً أن تفصح عن مراياها في (النسق التعويضي) بحنينها التبادلي، ويراعها اللامع مُنشِئَة خصوصية الأحلام التي تنم عن تعويضاتها، مشدودة إلى بقاع لا تطالها الأجساد الناحلة، ولا القلوب الخافقة، يترنم الآخر الأرمني فيها، متجلياً بمرغوبه الذي استطاع (الخليل) تقمّص مضامينه وآفاقه، ورسم تلاوينه بدراية العارف بماهيته وبناه ومتلمّساً علائقه. ذلك ما تمظهرت به (الهدس) التي لوحت بأحلام الأرمني من مرتكز هام، كان النسيج الحلمي فيه يقارب في تطلعاته لغة الوقائع في الانفلات نحو تلك الأمكنة، متحرراً من مكانه الراهن. فذلك (ساكو) الذي أصابه جنون الرقص، وآرو الذي مسه التأمل؛ فغدا يهجس بلغة أخرى غير لغة المكان الراهن، ويطمح إلى رؤية ذلك المكان البعيد، كذلك آزنيف التي ارتهنت إلى انتظارها المرير عبر لغة البحث عن (آني وديكران)اللتان افتقدتهما في ذلك اليوم المريع.

كل ذلك، خيط بعد خيط، كان (الخليل) عبر عوالمه الساحرة ينسج لعبة الرغبة بآلية تنتمي إلى جوانية الآخر الأرمني قبل أن تنتمي إلى التوليف المركّب والإيقاع الرتيب.

أما لغة الأحلام التي أيقظت شريط الإشارات والإلماحات في (الصهريج) فكانت حلماً له طعمه الآخر والمختلف. فالانفلات من المكان كرغبة، أرداه (الخليل) بساطاً مزركشاً ينتمي إلى خصوصية آرتين ولغته الكامنة، فكان الحلم تعبيراً صارخاً عن تلك الرغبة عنده ومقارباً أيضاً للانعتاق من المكان الراهن نحو قريته البعيدة (موش).

كذلك هي قصة (كوهار أو الطريق إلى أورفة). فهي المعادلة الأصعب في لغة التعويض عند (إبراهيم الخليل)،إذ يحقق من خلال تساوق الوقائع مقرونة بالتعبير عنها، لغة حلمية

خالصة لرغبة الانعتاق من المكان الراهن ومنذ الكلمات الأولى التي أطلقتها (هدلة بنت ناصر) تبدت (والخليل) منبراً متقداً، يتميز برهيف الكلمات التي تتحول شيئاً فشيئاً إلى طقس من القداس، يلملم تناثره حلم (كوهار) بالعودة إلى المكان البعيد.

لقد أنشأ (ابراهيم الخليل) كروائي وقاص، عوالمه عبر آلية الخصوصية والتفرد، إذ تبدى لنا صنّاعة عوالم تتميز بالعفوية، ولكن بلغة لها مقدرات الوعي والرؤية.

★ خلود النص :

(مدن الملح " التيه ") ـ عبد الرحمن منيف

ما من شك بأن لغة الاستلهام عند (عبد الرحمن منيف) فارقة تتميز بها عوالمه الروائية إلى حدود بعيدة، وتعرّض روائي كبير وهام مثل (عبد الرحمن منيف) للجانب الأقوامي، بتلك الصورة التي تلمسناها في (التيه) لهي مسألة مثيرة ولافتة. تتجلى من خلالها نواظم الاستلهام عند (منيف) بأبعادها المفتوحة والتي رأينا فيها محاولة لرسم مشهد تكامل الشخصية الخالدة بأبعادها المكانية.

ولما كان المكان عند (منيف) بطلاً لا منازع له في مدنه المالحة، فقد بدا (آكوب) الأرمني في السياق الروائي لتلك (المدن)، حقيقة يتساوق مع التشكيلات الاجتماعية التي ترسم حدود ذلك المكان الذي أراده (منيف) بطلاً (لعوالمه الخمسة)[1] وليبقى (آكوب) تعبيراً متعدد الأبعاد والمرامي في واحدٍ من تلك العوالم، رسمه (منيف) بأناةٍ ودقة، يتمظهر من خلالها (آكوب) بحدوثته أرمنياً خالصاً لا فكاك لأرمنيته عنه. ذلك ما يتجلى في (المستوى الاندماجي والمستوى المهني) حيث كان للمستويين، آلية تمازج بارعة تناظرت فيها لغة التعايش والاندماج مفتونة بلغة المهنة الصاخبة، وتلك مفارقة هامة استطاع (منيف) استدماجها إلى حد بعيد ببراعته وخبرته الروائية، حيث كان (آكوب) متناظر السياقين عبر إيقاع السرد الروائي، يداهم كل سياقٍ السياق الآخر بعلائق المقاربة التي تجمعهما.

لقد كان للمستويين الاندماجي والمهني، الحيز الأكبر من حدوثة آكوب في (التيه) عبر لغة استلهامية حققت طموح الروائي (منيف) في إثارة الأبعاد الأقوامية عبر شخصيتي (راجي وآكوب) كثنائية نافرة في سياق المكان الواسع، إذ كان التنافس بينهما إشارة إلى خصوصية كل منهما، بالرغم من مقاربة حيواتهم الظاهرية، واتفاق شكل المهنة عندهما. لكن (آكوب) تقاطع مع (راجي) في حنينيته الأرمنية، مقيماً طقوسه وقداسه بالإيحاء المباشر إليها وذلك من خلال حديثه عن المكان الذي ولد فيه، ورغبته في العودة إليه.

لكن إيقاع حنينية (راجي) نحو (آكوب) ارتهنت مؤخراً إلى طقس من الإلفة الجديدة التي لم تكن تسود علاقتهما من قبل. فقد رغب (منيف) من هذا التبدل المفاجىء أن يلوح ببيرق

التواشج والوفاء نحو الآخر الأرمني، جاعلاً من راجي راوية يسرد للآخرين في حران يوم ميتة آكوب بلغة حزينة ومؤلمة. وكذلك السياق الجنائزي اللافت عن ذلك اليوم الذي خرجت به حران كلها خلف فقيدها الأرمني آكوب.

أما حكاية (منيف) مع (النسق التعويضي) فكانت حكاية تميز وفرادة، عبّر بأشكاله المختلفة عن سمات الاستلهام واللعبة الفنية في دفع الشخصية نحو التكاملية لتحقيق شرط خلود الأثر الإبداعي. لكن (منيف) لم يتوان عن الإلماح بين الفينة والأخرى إلى قضية هامة وشديدة الأهمية، هي الإشارة إلى إحساس (آكوب) الخفي بالغربة والوحدة بالرغم من اندماجيته وتساوق سلوكه وحيواتِ الآخرين من حوله.

أما مفارقات (البنية التعويضية) عند (آكوب) فقد أبانت في (التيه) أثرها اللافت، عبر إقامة أي فعل يأتي به (آكوب) ومقرونيته مع ما يحقق التوازن بين ما يحسه ويفعله، وهذه المسألة تركت أثرها البارع في هذا المستوى الخفي الذي كان من الصعب على روائي غير (عبد الرحمن منيف) في الكشف عنه واستلهامه. وهذه أيضاً من الإشارات التي تُبرِق عن مقدرات عالية في الاشتغال على السلوك الخفي عند (منيف) وإبانة أبعاده ومراميه الحارة.

لقد اختتم (عبد الرحمن منيف) رحلة (آكوب) في (تيه المدن المالحة) بحدوثة الغيبوبة التي تداهمه من وقت إلى آخر، مؤكداً على أبعادها التي ارتبطت بشكلٍ مباشر بالحزن الذي يقبع في ذاكرة (آكوب)، كامناً يتقلب على جمار الغربة من جهة،ومن الأخرى شعوره بأن الكهولة دبّت في كل نأمة من حياته التي توشك على الانتهاء.

لكن تبقى شخصية (آكوب) في (التيه) من أشد الشخصيات الأرمنية تماسكاً في السرد وتألقاً في الفعل، وبراعة في الخلق الفني الخالد.

* تاريخانية النص :

(مدارات الشرق ـ الأشرعة ـ بنات نعش ـ التيجان ـ الشقائق) نبيل سليمان

ثابر الروائي (نبيل سليمان) على تلمس الأبعاد التاريخية المختلفة لصورة الآخر الأرمني في مداراته، مؤثراً سياقاً متتالياً في البثّ المتناغم، وطموحات مشروعه الذي بدا كبيراً وكبيراً جداً، لنبش ماضي الشرق عبر إيقاع السرد الفاتن في لغة يتكاثر في قاعها الفسيح، المراثي والبطولات، وكذلك الانكسار وهزائمه، وتتوِّجها الألقاب والأسماء، موتى وأحياء، أمكنة وأزمنة، كل إشارة فيها تحاول أن تقول حكمة في سياقها التاريخي الذي كان بؤرة توليف لوثائق وأحداث ووقائع ومعارك، لملمتها براعة روائي خبير في رؤية التاريخ من جوانبه المتعددة، ومن منظار سياسي يلم بآلية النبش والإيحاء.

لقد أبدت (الأشرعة) مبثوث اندماجية الآخر الأرمني بوتائر متصاعدة حيث كان (العم حاتم) فيها مفترق الاتجاهات التي أنشأت طقوس التواشج مع ذلك الآخر، وخلفت حدوثة (شما الأرمنية) بلغة تنتمي إلى تداعيات الذاكرة المريرة، محيلة بنية العلاقة بين (حاتم وشما) إلى قدّاس ومرثية، بقيت ظلاً ينهش الهدأة والسكينة من سياق (العم حاتم) بقوة وضراوة.

لقد كانت (الأشرعة) عبر حدوثة (العم حاتم وشما) البعد الخفي، الذي جعل من (العم حاتم) شخصية ذات أبعاد وآفاق متعددة، ومنحه من الأهمية والإلفات ما لم يستطع تحقيقه في خضم كبير وطاحن من السرد التاريخي الذي يرتهن إلى تنقل سريع، من حدث إلى حدث، ومن واقعة إلى أخرى.

لكن العلاقة بشما الأرمنية وزواجه منها، وذبحها أمام عينيه قد دفعا به نحو أفقٍ من التأمل الذي بقي مشدوداً إليه حتى اللحظات الأخيرة من رحلته في مداره الشرقي، حاملاً ذاكرة (شمّا) كصليب على ظهره.

لكن (العم حاتم) ما انفك يستيقظ على حلم شفيف يرتهن من خلاله إلى سياق من (الإسقاط والاستدماج) بشخصية (نجوم الصوّان) التي بعثت فيه ألقاً جديداً ينتشله من كهولته ليدفعه إلى يقظة ترسم مشاهد للذاكرة العتيقة، ذاكرة شمّا الأرمنية التي غدت لعنة تلازمه في كل شيء.

وبتقديرنا أن الروائي (نبيل سليمان) استطاع أن يبعث في أفق (شمّا وحاتم ونجوم) سياقاً لا يخلو من البراعة في دفع الإلفة إلى التنافر ودفع التنافر إلى الإلفة، فالعم حاتم أودع قلبه شمّا الأرمنية بعد أن ذبحت أمامه ولم يبق لديه قلب يحب وينبض بذاك الشغف الذي عرفه. لكن (نجوم الصوان) التي داهمته بلبوس شمّا قد أيقظت فيه أفق الإلفة ليطال كهولته وذاكرته، باعثاً فيها اللجاجة واليقين، بأن شمّا لم تمت، عبر سياقاً، يتناوب فيه إحساس (العم حاتم) في رؤية (نجوم) على هيئة (شمّا) مرة، وفي الأخرى رؤية (شمّا) على هيئة (نجوم).

لكن ظل (مدار الأشرعة الشرقية) المدار النافر والمتجلي، برؤية نافذة للآخر الأرمني في بعديه، الإنساني والحيواتي.

أما مدارات الشرق الأخرى (بنات نعش ـ التيجان ـ الشقائق) فقد كان الآخر الأرمني فيها متعدد التباين والإطلالة، وهذا يعود برأينا إلى حكمة السرد التاريخي، وحُكمه في الآن ذاته. لكن الأثر الذي استطاع أن يتسلل من قيد ذلك الكم الهائل، هو ثنائية العلاقة ما بين (وليف والمعلم سركيس) في مدار (التيجان) واستمرارها في مدار (الشقائق) أيضاً، حيث يبين البعد المهني لشخصية الآخر الأرمني موثوقاً إلى طقوس التواشج والاندماجية، رافعاً راية العمق والاستلهام في هذا الإطار عبر خطوط التلاقي والافتراق بين (المعلم سركيس ووليف) وكذلك مع (مديح الجقلة) الذي دخل سياق الثنائية متأخراً بعض الشيء.

لكن المرتكز الهام الذي مظهرَ مقدرات الروائي (نبيل سليمان) على دفع الأبعاد المختلفة، إلى وجهة واحدة، هو رؤيته في اختيار اللحظة المناسبة التي تدفع بالمعلم (سركيس) إلى تبني (وليف) بعد طرده من عمله، وكذلك إلى لملمة (مديح الجقلة) بعد مطاردته ورفضه من العمل، ليبدأ بعد ذاك توهج الطابع المهني عند الشخصية الأرمنية دون تخليها عن سياقها الاجتماعي الذي تبدى في مضامينه، حنينياً يرسم الخطوط الأخرى للوفاء والمودة عند المعلم (سركيس) الذي استحال في لحظاته الأخيرة إلى ملجأ أمين، احتمى فيه (وليف ومديح) بعد رحلة شاقة من المطاردة والفرار والضياع.

★ عابر النص :

(صخرة طانيوس) ـ أمين المعلوف

كان اللقاء عابراً بين طانيوس والأرمني هوفسبيان، مترجم القنصل الانكليزي، وظل عابراً. لكنه استطاع أن يترك أثراً بارزاً بالرغم من إطلالته العابرة، فقد تحول، في السياق الروائي، المترجم الأرمني إلى وسيط بين القس وطانيوس في لحظة كان فيها طانيوس صريع رحى الانتظار المرير لرؤية القس ولقائه.

وبتقديرنا أن التماسك الذي أبداه هوفسبيان الأرمني أمام طانيوس قد منح هذا الأخير، لغة انتظار جديدة في سلوكه القلق، مبدياً إعجابه الشديد بهوفسبيان وبالأسلوب الذي أعد به ترتيب اللقاء مع القس.

لكن (هوفسبيان) الأرمني العابر في سياق (صخرة طانيوس) ظل لافتاً في عبوره ليناً مطواعاً أمام رغبة (أمين المعلوف) التي آثرت رؤيته من هذا المنحى، تساوقاً وشخصيته التي كانت ظلاً يتحرك في دوامة فعل الوسيط الذي يخدم من جرّاء تحركه المتناغم، مفاعيل الحدث الكبير الذي أراده لطانيوس وصخرته الملونة بسحر الشرق وغرائبيته.

★ رياح النص :

(رياح الشمال) - (سوق الصغير - 1917) - نهاد سيريس.

تظل لغة السرد الصافية عند (نهاد سيريس) مبعث اجتذاب في قراءة نصه من جوانب مختلفة الأبعاد، واحدة المنحى في منظورها التاريخي.

في (سوق الصغير) كان ثمة سياق لو قدر له الإسهاب به عبر شخصية (آرتين مادويان) في نسقها العابر الذي ألمح إلي تولجها جدول التوضعات عبر مستويين (الاندماجي والسياسي) لاختلف الأمر تماماً. لكن (نهاد سيريس) أقام حذوداً لمفاعيلها السياسية، في الوقت الذي ترك الباب فيه مفتوحاً لتكوين صورة الأرمني الاندماجي عبر حوارية (آرتين) مع (صالح). وكذلك هي، لم تستطع أيضاً أن تقيم طقس التواشج بصورة المتقدة والحارة، وهذا يعود بتقديرنا إلى طبيعة تلك الشخصية من جهة ومن الأخرى توزع أدوارها في منحيين اثنين لم تستطع أن تتماهى فيهما، بغية أقامة شكل من التمايز لخصوصيتها، بل أخفق هذا التوزع وأبعدها بالتالي عن مسار الأهمية التي تجعل منها أثراً يضيف إلى رؤية الآخر الأرمني بعداً جديداً من أبعاده.

لكن بروز (آرتين مادويان) في (رياح 1917) بدا أكثر حرارة مما كان عليه في (سوق الصغير) وبالرغم من هذا البروز، ظل (أرتين مادويان) حبيس لغة السياسة، بوقائعها المدروسة والقصدية دون أي مساس يرتبط بإثارة المشهد الأرمني لشخصية لها وقعها الاجتماعي ومكانتها الإنسانية.

لكن تجليات (سيريس) التاريخية في رياح (1917) كانت أكثر وثوقاً وتمايزاً، عبر توسيعه دائرة المشهد الأرمني، باعتماده على المخيال والتوليف مرة وعلي وثائق المذابح الأرمنية مرة أخرى، لكنه في النهاية أقام طقساً لافتاً لتلك المذابح، وأظهر بعداً إنسانياً تجاهها عبر شخصية (عمر بنبوك) الذي تألق روائياً بصورة نافرة، أظهرته لغة السرد الصافي عند (نهاد سيريس) عبر تجليات ثنائية العشق من جهة ونسق الحنينية العربية من الجهة الأخرى.

والحنينية العربية كانت عند (نهاد سيريس) في مضامينها ووقائعها، ترنيمة أرمنية/ عربية تزاوج فيها الإحساس عبر رجولة (عمر بنبوك) مقاربة بوفاء (سيلوا) الأرمنية وردها للجميل

الذي أقدم على فعله (عمر بنبوك) تجاه قافلة للمشردين الأرمن التي كانت هي واحدة من تعدادها. حيث كان النسيج الروائي في هذه النقطة بالذات، نسقاً يتفتق عن إحالات كثيرة، كانت تطمع في جملتها إلى صنع لحظة إنسانية، تتمازج فيها الأبعاد الأقوامية لصورة الآخر الأرمني، صافية نقية، وواضحة كموت (سيلوا) الأرمنية دفاعاً عن (عمر بنبوك) وإنقاذاً له من موت محتوم.

★ تداعيات النص :

(بيت الخلد) ـ وليد إخلاصي

إن أهم المفارقات التي تركتها (بيت الخلد) براعة (وليد إخلاصي) في التورية والإحالة ضمن مبثوث روائي، أقرب ما يكون في سياقه إلى طقس داخلي ذو بنية تداعوية، إذ تلمسنا بشغف شفافية اللغة الخاصة، التي تميز عالم (إخلاصي) بتلاوينه المختلفة.

وصورة الأرمني في (بيت الخلد) خلفت آثار مراثيها عبر آلية رسمت حدود التماهي بين (بيير شدرفيان) و(أكثم الحلبي)، ثنائي المعادلة الصعبة في الإفصاح عن الظلم والقهر، بأشكاله المختلفة.

وبتقديرنا أن الإلماع الذي تطاول في شخصية (شدرفيان) الشيخ بير، اضاف إلى لغة الإحالة في (بيت الخلد) سمة فنية بارزة، ترجع في تميزها إلى مسألتين:

1 ـ أن (وليد إخلاصي) أفرد حيزاً كبيراً (للشيخ بير) كمادة خصبة لتكاثر التداعيات في ذاكرة (أكثم الحلبي).

2 ـ رغبة (بيت الخلد) البائنة على دفع الوقائع الروائية في سياقها التداعوي، نحو أفق من الجنائزية، وإصرارها على أن تقول حدوثة حزينة يلفها نبض اللغة الحارة والمنثار.

لكن المسألة التي لم يتحقق فيها منظور تكاملية الشخصية الأرمنية من ناحيتي البنية والتركيب، فهي تجاهل (بيت الخلد) رسم البعد الماضوي (للشيخ بير) والإلماح إلى انتمائه القومي. وهذا التجاهل يسهل كثيراً عملية استبدال (الشيخ بير) بأي شيخ آخر، ليظل السياق الروائي بحدوثته ووقائعه، ويظل (أكثم الحلبي) مبهوراً ببقاء الشيخ أو استبداله بشيخ آخر، متماهياً دون قيد أو شرط.

* خصوصية النص :

(موجز تاريخ الباشا الصغير ـ أوراق الليل والياسمين) فيصل خرتش.

ثابرت (موجز الباشا) على التمظهر من زاوية تختلف إلى حد كبير، عما هي عليه (أوراق الليل والياسمين). إذ كان الآخر الأرمني في (الموجز) مبعثراً مترامياً، لكنه كان مشدوداً بقوة وتماسك نحو الشخصية المحورية في الرواية (الباشا الصغير). لكن السياق التاريخي للشخوص الأرمنية بدءاً من العجوز الأرمنية (الديجين) وانتهاءً (بهاروت) كانت خيوطاً تتباين وتتقاطع مضامينها وعلائقها مع (الباشا) الذي لا فكاك لها عنه.

لقد غدا الباشا في موجزه، محركاً فاعلاً للحدوثة وتجلياتها الأرمنية عبر لعبة التوازن والتناظر فيها، متناغماً ومنسجماً مع مضيّ الحكاية شيئاً فشيئاً نحو أفقٍ من الغرائبية والإدهاش. وذلك ما تجلت به مشهدية العجوز الأرمنية في نوبات تشنجها التي تستحيل فيها بعد ذلك إلى عرافة تُسأل عن الغائبين والحاضرين، وعن جنس المولود القادم، وعن الحب والكره وعن الموت والحياة. ملونة سياقها بتلاوين نافرة.

أما (هاروت) فقد كان انشداده نحو (الباشا) مترافقاً والتطورات التي حصلت في سياق حياة (الباشا) الجديدة، وتواتر أبعاد ذلك التطور الذي غدا فيه المظلوم ظالماً، والمطارَد مطارِداً. وقد يكون اختلاط الأوراق في (موجز الباشا) من جراء التطورات التي حصلت، قد شكّل الأبعاد المختلفة لصورة الآخر الأرمني، ومنحه السياق الإنساني الخالص عبر لغة (فيصل خرتش) التي شكلت أحد أهم العوامل المميزة في موجزه الطويل.

أما (أوراق الليل والياسمين) فقد كانت خطاباً أرمنياً خالصاً من البداية حتى النهاية، وقد يكون لهذه الخصوصية التي تميزت بها، ما يدفعنا إلى التوقف عندها، تلمساً لملامح بناء معمارها الروائي مؤثرين النظر إلى سياق شخصياتها الرئيسة بشيء من التفصيل حيناً والتلميح حيناً آخر ناظرين إلى مقاربتها مع وثائق (المذابح الأرمنية) التي ساقت حكاياتها، هي الأخرى من منبر الشاهد غير المحايد.

منذ الوهلة الأولى تكشفت رغبة (فيصل خرتش) عن كتابة نص أرمني خالص، تتقد في وقائعه إلماعة إيقاظ نيران ذاكرة الدم الأرمني، عبر حدوثة تكالب على شريط القص فيها،

طابع الحزن والافتقاد، والهجرة والضياع. ولربما تكون تلك العلامات الفارقة في الشريط السياقي، هي أحد أهم المؤشرات التي صنعت النسق الزمني والتاريخي لبدء المذبحة ومتتالياتها، وانعكاس هذه المسألة على تفاصيل النص الروائي، الذي بدأ بقوة لافتة تشير إلى امتلاك الكثير من المقومات البنائية النصية عند (فيصل خرتش) لغةً وسرداً وتناغماً.

ولكنها وما إن بدأت رحلة الضياع الأرمني عند (مكرديج) وبعض الشخوص التي تدور في فلكه المأساوي، حتى هيمن على ذلك السياق المتماسك تصدعٌ بائن في ألقه وإلماعه الذي أنهض بداياته المتناغمة.

ولربما يكون السبب الأساسي في تلك الخلخلة والتبعثر في العمارة الروائية وبنية السرد فيها، يعود إلى انقياد (أوراق الليل) وارتهانها إلى مجموعة من الوثائق التي تؤرخ للمذابح الأرمنية في سياقيها التاريخي والمذكراتي، مما قادها بالتالي إلى شكل من أشكال التخفي وراء تلك الوثائق عبر صياغة أحداثها ومشاهدها، بأدوات توليفية وتركيبية يغيب عنها أي إجراء تقني أو فني. وهذا ما جعلها حبيسة أبعاد وتداعيات تسجيلية.

لكن لو قدر (لمكرديج) أن يتواتر كما هي بداياته، دون انقياده إلى لعبة الضياع الأرمني وظلاله الوثائقية، لتحول مجرى بنيته السياقية إلى مشهد أكثر حرارة واتقاداً، يلملم حكاية الأرمني الخالص من جوانبها المتعددة ويبعثها حزمة مضيئة تدفع بالإشراقة القومية عنده إلى نحوٍ مختلف، ومختلف تماماً. لكن (فيصل خرتش) آثر أن يدفع (مكرديج) إلى هاوية الانصهار في مكانه الراهن، عبر سرد حلمه القديم بأن يبني بيتاً فوق تلة غزالات شبيهاً ببيته في زيتون، وذلك ما تحقق فعلاً، فقد بنى البارون (مكرديج) بيتاً فوق تلة غزالات شبيهاً بل يكاد يكون عين بيته الأرمني القديم في زيتون، ناسياً ذلك المكان البعيد وضياعه، مكتفياً ببيت تلة غزالات، ونايه الذي يبحث بأنينه عن اخضرار عيني (مانوش).

* ذاكرة النص:

(المصابيح الزرق ـ المستنقع) حنا مينه

تظل الذاكرة بتفاصيلها الحارة والمتقدة، لصيقة بعوالم حنا مينة الروائية ومنهلاً لجماليات السرد فيها. وحكاية الأرمني في عالمي (المصابيح والمستنقع) لم تكن حكاية تفاصيل باهضة، بل آثر (حنا مينة) أن يتناولها، سياقاً سردياً مبعثه المرور العابر حيناً والمتوقف أحياناً أخرى، ودون اللجوء أيضاً إلى شخصية أرمنية محددة، متواترة الأحداث والأبعاد.

وقد كان لطبيعة وخصوصية (المصابيح الزرق) عالمها الذي جعله (حنا مينة) مفاعيل لحدوثه تسوق زمن الحرب الكونية الثانية وانعكاساتها على وقائع زمنه الروائي وتواتر أحداثه. وقد كان للمشهد الأرمني توقفه في (المصابيح) عبر شخصية (آرتين) الذي ينير (حنا) أبعاده الأقوامية بشيء من العمق والإسهاب مقروناً بالموقف الذي يتخذه من الاحتلال، تضامناً مع العرب في الحي الذي يعمل به، وذلك بالامتناع عن بيع الخمور لجنود الاحتلال في المرة الأولى وإغلاق محله في المرة الثانية بعد تطور الصراع ما بين أهل الحي وسلطة الاحتلال.

كل تلك الأحداث كانت فضاء تجليات (حنا مينة) السردية والتفاتته التي لا تخلو من العمق في منظارها نحو المشهد الأرمني في مصابيحه الزرقاء.

لكن ما ذهبت إليه (المستنقع) كان عالماً أرحب ومتسع إسهاب سردي أكبر في تواتره وتطور الأحداث فيه. إذ تبدأ تفاصيل (المستنقع) لهوفة في مبثوثها، بارقة في الاقتراب من معادلة استلهام الآخر الأرمني في بعض جوانبه.

تبدأ الحكاية على لسان الصبي، راوية (المستنقع) وتنتهي على لسانه أيضاً تتدافع فيها لغة السرد إلى احتلال حيز في بعض من المفارقات الهامة والحاسمة. فالصبي هو الذي يشير إلى (الكيدون الأرمني) في اشتماله على مهنٍ مختلفة.وكذلك هو الذي يروي قصة العجوز الأرمنية التي تعلمه الشحادة. وكذلك حكاية المرأة الضالة، ذات الأصل الأرمني التي يعترف الجميع بصدق تنبئها وعرافتها. كل ذلك كان يجري ضمن

سياقات (حنا مينة) البارعة، والخبيرة في سردٍ طويل الأمد، تظل الذاكرة فيه شاهداً حاراً على الوقائع والأحداث.

والمعادل الفني الذي يلجأ إليه (مينة) في مشهد الآخر الأرمني، هو الإيقاع الذي يتم من خلاله تلمس البعد الإنساني وحالات التشرد والضياع الأرمني الذي كان مبعث أفعال ووقائع غرائبية كانت العجوز الأرمنية وامرأة الخال العرافة أهم الالتفاتات الإدهاشية فيها. وذلك السياق ليس غريباً على عوالم (حنا مينة) الروائية، وإنما هو أحد المفارقات التي تملأ كونه وعالمه المولّع بالطفولة وذاكرتها المتقدمة.

* سردية النص :

(في سبيل الحرية) - عبد الرحمن فهمي.

في سبيل الحرية، بدأها (الرئيس الراحل جمال عبد الناصر) وتابع استكمالها (عبد الرحمن فهمي).

وهي رواية تتحدث عن صمود الشعب العربي في مصر إبان حملة الانكليز على مدينة رشيد، لكن توضعات الآخر الأرمني في (رواية الحرية) جاءت على نحو من النسق الذي يخدم الحدث العام، والشمولي لتاريخانيتها التي رسمت صورة صمود أهالي رشيد أمام الغزو الانكليزي لهم.

وقد كانت الرغبة التي أظهرها الروائي (عبد الرحمن فهمي) لإضاءة محاور الشخصية الأرمنية وتأكيد فعلها التاريخي في حدوثته، جلياً عبر الإشارات الهامة التي توضعت في النص، مؤثراً لعبة السالب والموجب في رسم معمار صورة الأرمني فيها. ففي هذا الإطار جاءت شخصية (قطان باشا) سلبية بطبيعتها وهي مبعث انسجام أيضاً مع تاريخها الذي تلفه الخيانة من جوانب عدة، فهو قاتل (هاجوبيان الشجاع) من جهة ومن الأخرى، خائن القضية الأرمنية ومتآمر كبير مع الأتراك عليها.

أما (نورهان ، صوفيا) فكانت الوجه الآخر للشخصية الأرمنية، إذ أفرد لها (عبد الرحمن فهمي) حيزاً هاماً في الدور الذي لعبه أبناء الشعب العربي في مصر، وذلك بزواجها من (ابراهيم الأدكاوي) ورفضها التجسس لصالح الانكليز على الشعب والبلد الذي احتضنها عشرين عاماً.

والمسألة الأخرى التي أراد لها (فهمي) أن تكون لافتة، هي قصة الحب الغامضة بين نورهان الأرمنية وابراهيم الأدكاوي، عبر لغة شفيفة لا تخلو من الشاعرية والتأمل، حيث تنتهي تلك القصة بزواجهما. وقد تكون النهايات السعيدة في رواية (سبيل الحرية) مبعث قلق لحدوثة كتبت في الخمسينات ولكنها بتقديرنا، تساوق منسجم مع زمن كتابتها من جهة، ومن الجهة الأخرى هي

التعبير الأمثل لفترة تاريخية كان التوقد النبيل والمثالي مصدر إلهام للكتابة والكاتب في آن واحد.

★ سياق النص:

(النخلة والجيران) ـ غائب طعمة فرمان

مما لا شك فيه بأن رواية (النخلة والجيران) من الروايات التي احتلت مكانة هامة في أدب الاحتلالات، وتصوير علائق تلك الاحتلالات، بحيوات الناس الذين يرزحون تحت نيرها.

(والنخلة) تميزت باستخدامها اللهجة بتناغم ساحر، وبالرغم من أنها كانت تتحدث عن الفترة التاريخية التي كان العراق فيها مستعمراً من قبل الانكليز، ظل التباين والتقاطع قائماً في الكثير من المسائل السياسية والاجتماعية فيها متساوقاً مع المرور العابر والثانوي لشخصية (خاجيك) الأرمني التي بدت لينة مطواعة بين يدي ساحر يدعى (غائب طعمة فرمان) برغم منحاها السلبي والمخادع راسمة حدود التميز المهني للأرمن، والثقة بخبرتهم في كثير من المهن وهذا ما دفعها بتقديرنا إلى أن تكون سرداً انسيابياً غير مقحم على النص، وغير مداهم لموسيقاه الاجتماعية وإيقاعه السياسي.

٭ ملهاة النص:

(الضاحك الباكي - ثروت -) فكري أباظة

ثمة مفارقة أسلوبية، لجأ إليها (فكري أباظة) في قصته الطويلة (ثروت) حيث تمظهرت في تفاصيل النص على شكل تقاطعات، ترتهن إلى صناعة الحدوثة بالاعتماد على المصادفة والقدرَية. إذ يلتقي (شكري) بالأرمنية (ثروت) مصادفة في بنسيون ويحبها وتحبه، بالرغم من العلاقة العاطفية التي تربطها في الآن ذاته مع الضابط الاسترالي، وكذلك زمن اللقاء بينهما، فقد اختارت (ثروت) لشكري أن تلتقيه في الصباح، ليبقى المساء من نصيب الضابط الاسترالي.

كل تلك المفارقات كانت سياقاً رسم حكاية (ثروت) في (الضاحك الباكي) بتكلف واضح، فيه الكثير من الوقائع التي جعلت من وجودها عبئاً على النص والحكاية. هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى، فقد كان تدخّل الروائي بين الحين والآخر لإملاء بعض التوضيحات على القارىء عبر مخاطبته، جعلت من السياق الروائي مرتعاً للانقطاع والبعثرة العبثية.

لكن الصورة التي رسمها (فكري أباظة) للآخر الأرمني في حكاية (ثروت) جعلت من السمة التركيبية والقدرية، مبعثاً لسياقاتها الوقائعية، وفضاء محدوداً للغاية، تطاولت فيه الإقحامات إلى درجة يستفز القارىء أمامها، ويولد لديه الإحساس بملهاة النص، وغياب الجدوى في اكتشاف معانيه ومراميه. لكن ثروت ثابرت على أن تسوق حكايتها الحزينة لتنتهي عندئذٍ بانتحارها المفجع مع الضابط الاسترالي مخلفة (لشكري) ذاكرة مرّة، يقع لبوسها على فتاة قبطية، يتخيلها (شكري) بأنها ثروت الأرمنية عبر الإيقاع القدري ذاته، وحكمة المصادفة فيه.

ومن منظورنا أن حدوثة ثروت القبطية لم تستطع أبداً أن ترتقي إلى حرارة أحداث ثروت الأرمنية من الناحية السردية وتلاوين الوقائع، بل ظلت منقادة

إلى أسلوب (فكري أباظة) الذي أثقل كاهل الحدث في الرواية، وجعلها أقرب ما تكون إلى فسحة، لقارىء يبحث عن الملهاة وليس لقارىء يتحفز لما تعنيه الكلمات في سياق الأحداث والوقائع التي تخلق نسق النص وتجلياته السردية.

★ إيماء النص:

(آفو) - الياس فركوح

حقيقة، لقد كان لنص (آفو) إيماءاته وخصوصيته وفضاؤه المترنم بطقس فيه من اللذة وسعادة الاكتشاف. وذلك ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنها من النصوص المهمة والنافرة في سياق تجليات الصورة الأرمنية في أدبنا، إذ تمازجت مشهدية الطفولة بالكهولة فيها، لتستيقظ الحكاية بينهما لغة شفافة كلما أسهبت في قص الحدوثة، استحال التألق مرايا بين حروفها، مزيجاً من التقاطع والتباين، تستدخل فيه الكهولة شغف الطفولة وعبثها، لتمرق حكاية حرب النكبة فيما بينها مخلفة ذلك الصمت الخالد (لآفو/ أواديس) وشكل تفاحته، ورغيف الزعتر وحقيبة المدرسة. ذاكرة يقتات منها لغته الخاصة، ليعبر إلى بحر آخر من الكلمات الخرساء. أدواتها، مطرقة وإزميل وأشياء حادة أخرى يمثل الأشياء التي لا يستطيع اللغو بها، ويشير إلى حكايات قومه بتمثل الكتل المذبوحة والأثداء المقطوعة.

هذا شيء من ذلك الطقس الصامت·(لآفو) الذي استطاع (الياس فركوح) دفعه للبوح بمعاني كل الأشياء الصعبة والغامضة، والتي تشير إلى الظلم والقهر بأصابع قوية.

لقد استحال (آفو) في قصة (الياس فركوح) إلى محركٍ للإحساس والضمائر دفعة واحدة، عبر سياق لا تغيب عن مفاصله، التقنية العالية في الكتابة والإيماء الساحر بالكشف عن الأشياء التي لا تنطق.

★ حكاية النص:

(ملايين الخوري زينوب ـ الجدب والطوفان ـ سال الدم) د. عبد السلام العجيلي.

يطلّ (العجيلي) عبر قصصه الثلاث بأبهة المبدع المتميز، يحمل بيده قصب السبق في التعرض لحيوات الآخر الأرمني في إطارها المهني، مستلهماً خصوصية هذا الجانب عنده. مؤثراً رواية (الخوري زينوب) كحكاية يشير سياقها إلى فقدان الاتزان العقلي عند (زينوب) الذي كان في فترة ماضية، رجل دين ومسؤول عن الطائفة الأرمنية في بلدة (العجيلي) الصغيرة، ليستحيل بعدئذٍ إلى عراف يقرأ الكف في المقاهي وعلى الأرصفة، كذلك هو يدعي توصله إلى اختراع سيجلب له ملايين الليرات إذا ما قام أحد بتبني مشروعه الرهيب هذا، ومساعدته مادياً من أجل إتمام هذه الصفقة الرابحة.

إلا أن نكهة الحكي لا تقف عند هذا الحد في سياق العجيلي، بل تستمر في عرض وقائع الحكاية بأسلوب شائق وعبر أدوات تتكاثر فيها التوليدات الأسلوبية المختلفة إلى درجة أنك تفاجأ بالمرامي التي يريدها (العجيلي) من هذا العزف المنفرد على كمان (الخوري زينوب).

لكن (الجدب والطوفان) تتمظهر بأسلوبها البارع، الذي اعتمد على الاجتذاب ومتابعة تصرفات السائق الأرمني مع المأزق الذي تحفل به حكاية البدوي في ذلك اليوم القائظ. حيث يتجلى عبرها المنظور الإنساني للآخر الأرمني في حكمة تصرفه مع البدوي الذي أصابه مسّ من الجنون من جراء القحط وشح المطر.

لكن المشهد الأرمني في قصة (سال الدم). فيبدو من وجهة نظرنا مخالفاً تماماً لمناظير (العجيلي) في قصتيه السابقتين. إذ يتمظهر الأرمني في (سال الدم) كمعيار مهني، يمثل الحدود العليا للخبرة الميكانيكية عبر استقدام (الحاج صالح) (لستراك) الأرمني من أجل تركيب الآلة الكبيرة التي سوف يتفجر الآخرون غيظاً عندما تبدأ بضخ الماء إلى حقوله.

لكن، ولرغبة (العجيلي) التي تؤثر أن تدفع في كل نص من نصوصه حكمة. تتراوح بين النافع والضار، والخيّر والشرير، والغامض والبائن، بغية وضع النقاط على حروف المبثوث الذي يرغب (العجيلي) منه أن يكون مشكّلاً لمعاني حكاياته.

وصورة الأرمني في حكاية (سال الدم) تمحورت على مستويات مختلفة كان الوجه الأول

فيها، تلك الحدود المستحيلة التي لا يمكن تجاوزها، لما تتضمنه من دقة في تركيب الآلة، والخبرة الكبيرة التي لا يستهان بها ممثلة (بالمعلم ستراك) الذي لم يترك نأمة دون فحصها ومراجعة طريقة تركيبها.

أما الوجه الثاني ، فهو عدم قيام الآلة بعد تركيبها بالعمل، مما أذهل (ستراك) وجعله كالمجنون يبحث في خطوات التركيب التي قام بها.

وبتقديرنا أن العجيلي أوقف حدود الخبرة المهنية عند هذا الحد المغلق، ومن ثم دفعها نحو تأدية الغرض الذي أراده، وهو أن على (الحاج صالح) إسالة الدم وإطعام أهالي القرية بعد قيامه بفعله الجديد هذا، مما سيغدق عليه في المستقبل المال الوفير والكثير. لكن (الحاج صالح) يصر على عدم إسالة الدم، ويذهب بعيداً في التشكيك بمهارة الأرمني ستراك في تركيب الآلة ويعزم على استقدام أرمني غيره من المدينة.

لكن المفاجأة التي تحصل وتذهل الجميع، أن ولد الحاج صالح يقع فريسة لتلك الآلة الضخمة، مقطعة جسده الصغير إرباً إرباً، ليسيل من بعد ذلك الدم على أطراف تلك الآلة، وتبدأ بالعمل بصورة صحيحة بعد التوقف الذي أصابها.

لقد استخدم العجيلي أدواته لتحقيق حكمة إسالة الدم مع كل إتيانٍ بفعل جديد، لكن (ستراك) الأرمني ظل أحد أهم هذه الأدوات التي حققت فعل الحكمة.

* مذكرات النص:

(ذلك الصديق) ـ دياب عيد.

ثابرت (ذلك الصديق) على الاشتغال وفق بائنين:

البائن الأول : تركيبة المصادفة التي تجلت عبر استخدام اسم (سركيس) كحالة تتكرر في السياق السردي، بوقائع غير مقنعة.

البائن الثاني : السياق اللغوي الاعتيادي الذي أخذ شكل التدوين المذكراتي عبر استخدام آلية إفصاح لغوية، تغيب عن ملامحها الصورة التي تتناغم والواقعة المعبر عنها، مؤثرة سرد الأحداث بتقريرية ومباشرة، دون أدنى لجوء إلى جملة قصصية تحمل في طيات شكلها محاولة للارتقاء بمضامين الحدث والواقعة التي تعبر عنها، مما سيدفع عندئذٍ بالأفق القصصي ودلالاته، إلى نحوٍ من طقس الكتابة وتأملات القص الحارة.

* مقاربة النص:

(آرتين) ـ عبد الرحمن سيدو

ربما يكون الطموح الذي راود (عبد الرحمن سيدو) في الكتابة عن (آرتين) مبعثه الحنين لصورة من صور الذاكرة العتيقة، لكن الشريط الذي رسم خطوط ذاكرة الطفولة في القصة، ارتهن بشكل من الأشكال إلى التفيؤ ببعض من ظلال حدوثة (آكوب) عند (عبد الرحمن منيف).

وتعود تلك المقاربة إلى أن نسق الشخصية في قصة آرتين مستلهم في الكثير من وقائعه من سياقات حكاية (آكوب في التيه) وقد بدا ذلك في التوصيفات السلوكية له والتي بدأت في المواقف، وانتهت في آفاق الحنين وتداعياته. كان (آرتين) سائق سيارة (الفورد) القديمة، كما كان (آكوب) سائق سيارة (الشيفروليه) العتيقة، وتماماً كما كان (آكوب) تأتيه نوبة (السودا) مما يدفع الركاب إلى التحذر منها، كان (آرتين) رهين نوبة (جنون) يحذرها الركاب أيضاً وكذلك هي الأغنيات الحزينة التي كان يطلقها (آرتين)، كان (آكوب) يترنم بها، لتبقى غامضة عصية عن فهم الركاب لها.

أما حكاية تفقد السيارة والدوران حولها، تماماً كما هي عند (آكوب) عند (آرتين) إضافة إلى الحنينية التي تسوق عند الاثنين (آكوب ـ آرتين) رغباتها نحو تلك القرية البعيدة والمكان البعيد، وأمل العودة إليهما.

كما هي أيضاً، تقاليد وضع الأحمال في مكانها المخصص لها، تأتي مقاربة تماماً،كما هي عند (آكوب وآرتين) عبر الغضب الشديد عند الاثنين من جراء ذلك.

لكن الذي بقي في قصة (آرتين) دون مساس من ظلال (آكوب) ظل نافراً في السياقات التي تتناوش الطفولة من الأعماق كي تدفع فيها مبثوث حنين لافت ومتميز.

★ نخبوية النص:

(بائع التماثيل) - فاتح المدرس

لو قدّر لبائع تماثيل (فاتح المدرس) أن يحتل كل تفاصيل قصته، لكان مناخ القصّة أكثر إثارة وأكثر اتقاداً. لكن إيثار (المدرس) افتتاح الحدوثة بطقس أقرب إلى أجواء السياق الروائي منه إلى سياق القصة، شكّل عبئاً واضحاً على النسق الوقائعي في (بائع التماثيل) الذي جاءت حدوثته شفيفة للغاية، ورسمت خطوطاً نافرة، بلغة ملونة، تتواشج فيها رغبة (فاتح المدرس) على استدراج الألوان إلى نحوٍ من أفق كقوس قزح، يرسم ذاته بالكلمات التي تحمل ضوء اللون ومعانيه التشكيلية.

★ تركيبية النص:

(قرب البحر) ـ حسن حميد.

منذ الوهلة الأولى ، ومشهدها البدئي تجلت رغبة (حسن حميد) في كتابة نصّ تتواشج فيه قضيتين متقاربتين في البعد والمعطيات والنتائج، هما قضية الشعب الفلسطيني والقضية الأرمنية.

أما الوجه الآخر لقصة (قرب البحر) فهي الرغبة أيضاً للاشتغال على النهايات التي وصل إليها (إبراهيم الخليل) في روايته (الهدس).

"وحين زوج (آرو) ابنه من نازحة مسيحية فلسطينية سأل لأول مرة المفتي جاداً: شيخي الولد الذي سيأتي من هذا الزواج ماذا ستكون جنسيته... فردّ المفتي:

ـ أرميناسطيني، وهذه ليست جنسية.

ـ لكنها بالتأكيد قضية".[2]

ولا بد أن (قرب البحر) آثرت هذا الشكل من التزاوج، ولكن بطريقتها التي امتثلت إلى التركيب بصوره المختلفة والمتقاطعة، مؤثرة الاشتغال على ثلاثة أبعاد من المستويات:

1 ـ شخصيتان صريحتا الانتماء والهوية، تتقاسمان في الحوار، الهموم والمصائب ومكان العمل والسكن أيضاً.

2 ـ علاقة الحب والعشق بين (آرتين) الأرمني و(رمانة) الفلسطينية التي ظلت حتى نهايات القصة، سراً غامضاً خالياً من الأبعاد المعلنة.

3 ـ التركيز الواضح على مشهد ووقائع اختلاط دم آرتين بتراب أرض المخيم، ومنح آرتين لقب شهيد من بعد ذلك المشهد.

ويأتي، استخلاص هذه المستويات الثلاث من سياق قصة (قرب البحر) رغبة منا في تفحص المعاني الكبيرة التي طمحت إليها ومن خلالها، لكن يبقى الطموح شيئاً وتحقيق موضوعه شيئاً آخر.

إن أهم المفارقات التي أودت بهدف فكرة قصة من هذا النوع النافر، كان مفارقة اللغة التي

كتبت بها من جهة، ومن الجهة الأخرى الصنعة والتركيب الذي أثقل كاهل القص وسياقاته، ولكي نتبين هذه المسألة سنحاول أن نتفحص مرتكزين اثنين في النص دون غيرهما:

1 ـ اللغة وإيقاعها في القصة:

إن ما خلفته اللغة في (قرب البحر) كمّ هائل من المفردات والجمل المنسقة تنسيقاً بالغ التكلف والحدة. "وقد تركني نافراً إلى موعده مع رمانة"(3) وكذلك هي حركية الضبط في الجملة وتوزع المفردات المصنوعة فيها "أراه، وقد تلامعت عيناه، وتندى أنفه، فأساعده حين أنثر أحزاني أمامه كي لا يختنق".(4)

"حلق ذقنه مرات عدة وضبط أناقته وراقبها بعناية شديدة أمام المرآة. ونظف يديه من الشحم والزيت، كمن أصابه هاجس التلوث، وأخرج الوسخ العالق تحت أضافره بفرشاة الأسنان القديمة وأرخى كفيه في الماء الساخن لوقت طويل، ثم أخذ بالملقط الصغير زغب الشعر النامي على وجنتيه".(5)

"وفي المساء وبعد أن ضبط أناقته وباقة الأقحوان بين يديه".(6)

قد يكون هذا جزءاً بسيطاً من تناثر كبير حاول (حسن حميد) من خلاله جاهداً إلى توليف الأبعاد الأخرى للجملة والمفردة في الآن ذاته، لكنه من وجهة نظرنا، لم يوفق في ذلك الطموح، لسبب بسيط، أن اللغة والصورة التي تنشأ عنهما تحتاج قبل أي شيء آخر إلى الانعتاق من قيد القصد، والانفلات نحو أفق من العفوية، التي تصوغ اللغة وصورها عبر اتقاد الإحساس بمكنوناتها.

2 ـ الصيغة والتركيب:

ومنظارنا لهذه المسألة، تلك التباينات التي كان مبعثها المقاصد المسبقة لصناعة ثنائية تمشهد سياق ترابط القضيتين /الفسطينية والأرمنية/ ولكي نحدد أبعاد هذا الترابط المصنوع، لا بد أن نعود إلى النص، فالنص يقول "كان يأخذني إلى ماضيه، وآخذه إلى ماضيّ.. فلا نجد، وقد فرغنا من الحديث، إلا وقد تجمع أساي فوق أساه فتغتم الروح وتنغلق،أساعده مرة، ويساعدني مرة".7

"أحس يا بشتاوي، أن رمانة تشبهني، أو قل تشبه المرحومة أمي؛ وجه أمي عالق في خاطري مثل طيف لا يزول، لا أدري لماذا يأخذ وجه أمي وجه رمانة حيناً، ولماذا يتداخلان حيناً آخر، فأعجز عن التفريق بينهما".(8)

"من كان يتخيل يا آرتين، أن لي ولداً أرمنياً سيأتي ويلتحق بنا في المخيم".(9)

"أخاف يا آرتين، أن تكون قد أخطأت الطريق إلى أرمينيا، أو أنك ابتعدت عنها أكثر، فيبتسم ابتسامته الحزينة ويقول: أبداً دربنا واحد. أحاديثكم هي أحاديثنا، والغائب عندكم غائب عندنا، والحنين هو الحنين. والذكريات هي الذكريات.

والحزن واحد. جئت يا بشتاوي، ليس من أجل السيارات فقط. جئت لكي أقلل من حزني". [10]

"أرتين لم يذهب... يا رمانة! وكيف يذهب وله بيننا دمه؟! وما أكثره!! وله عند أم سهيل الشاي بالنعناع، لقد وعدها، وله أنت... رمانة التي لا تنسى". [11]

تلك بعض من السياقات التي تشير إلى التركيب والقصدية، التركيب الذي يقصد المعنى المسبق، والقصدية التي تضع حدوداً لمعانيها المسبقة أيضاً.

تظل (قرب البحر) نصّاً لمرثية تناسق وتناغم فيها القصد والهدف المركّب، وكذلك تشير بأصابع لا تنحني إلى منزلق الكتابة المشروطة والمبهورة بسحر الشرط ولذة تحقيقه، متغافلة عن تلاشي وغياب عفوية القصد وكتابة الإحساس والانفعال دون قيد مسبّق.

★ صورة النص:

(صورة بيرم كورديان) - ميشيل حبيب خياطة.

لا فكاك للّقطة (الفوتغرافية) عن ترك آثارها في نصّ (ميشيل خياطة) فهي القصة التي حاولت أن تسجل أحاسيس استيقظت بدافع (ما) نحو الكتابة المدوّنة، بلغة تسجيلية أقرب ما تكون إلى اللقطة الصامتة التي تشير إلى تقريرية الخطوط والظلال.

لكن فن القصة القصيرة شيء، واللقطة (الفوتغرافية) في الذاكرة شيء آخر، ومختلف، كالتباين الذي يحصل عبر مقاربة لصورة النهر، والنهر ذاته فشتان ما بين النهر المتدفق وصورته الصامتة.

⋆ شاهد النص:

(حرائق صغيرة) - حسين ورور.

كي يظل النص شاهداً على الكتابة والكاتب، وعلى الواقع الذي ينهل الجميع من لحظاته، لا بد أن تكون لهذه الصيرورة أدوات تدفع الحياة في الوقائع والحدوثات والحكايات كي تفصح عن نفسها.

لكن (حرائق) حسين ورور ظلت أسيرة التوصيف والانفعال والافتعال لافتة إلماعاتها الباهتة، ذهنية المعنى من المقاصد إلى نحوٍ من تسجيل يتناوب في تجليه وظهوره، الاعتياد في الطرح، والغياب البائن للمعاني في الأفكار، ليستحيل من بعد ذلك إلى حريق يلتهم اللغة القصصية وبنية الشخصيات السردية فيها، فلا يبقي إلا على لميم الكلام وتبسيطات اللغة مغيباً التناغم في الصورة والمعنى.

★ رسائل النص:

(رسالة إلى آزو) ـ محسن يوسف .

آثر (محسن يوسف) أن يدفع بشخوصه إلى التناوب في كتابة الرسالة اللافتة إلى (آزو) التي استحالت في السياق القصصي إلى منثارٍ جميل ونافر يتمحور الشخوص حول إلماعاته وآفاقه، كحزمة من الضوء صوبت نحو هدف مترامي الأبعاد، مترابط الهواجس والرغبات.

لقد استطاع (محسن يوسف) أن يزف رسالة بحروف من الدم إلى الوطن الذي يتواشج أبناؤه على حمايته برغم كل التقاطع والتباين والتقارب في الدين والهوية والانتماء. إنه نصّ أمام طقس نداء الوطن الذي لا بد أن يدافع عنه كل من يحيا على ترابه.

★ عرس النص:

(العرس الأرمني) - فواز مزيك.

للحنين لغة، وللغضب لغة، وللصمت لغة، وللكلام لغة، وللحزن لغة، وللفرح لغة، للذاكرة العتيقة لغة أيضاً، لكن أجمل المشاهد تلك التي تستدمج لغتها كي تبوح عنها وتشهد على حدوثها.

هكذا كان عرس الأرمنية (مارال)، فرحاً استغرق من الزمن قليله، ليبدأ من بعد ذلك، طقسٌ من الحزن يملأ أطراف قصة (فواز مزيك) عبر التناوب والتقلب في تداول لغة الحزن والفرح، أو الفرح والحزن، التي كانت مرتعاً لتلاشي جماليات الفكرة القصصية اللافتة التي أتت عليها قصة (العرس الأرمني)، وكذلك عدم مثابرتها على التوازن المطلوب في دفع الانسجام والتناغم بين ثنائية الفرح والحزن أبقاها أسيرة لحنينية جاهرة تلهث خلف الوطن المفتقد بلبوس الافتعال وغياب الانفعال بحساسيته الشفيفة.

يظل ما ذهبنا إليه من تفحص وتحليل، مجرد جهدٍ متواضع، رغبنا من خلاله رؤية النصوص من منظارين مختلفين تلمسنا عبرهما سياق الآخر الأرمني وتجلياته في النصوص التي اخترناها أنموذجاً للبحث. لكن ما توصلنا إليه لم يكن سوى وجهة نظر في تلك النصوص وفحوى مضامينها والآلية الفنية لسياق الكتابة فيها.

الهوامش

1 ـ أجزاء مدن الملح الخمسة.
2 ـ الهدس ـ ص /260/.
3 ـ رحيل اللقالق ص /6/.
4 ـ المصدر السابق ص / 8 /.
5 ـ المصدر السابق ص /9/.
6 ـ المصدر السابق ص /12/.
7 ـ المصدر نفسه ص / 6 /.
8 ـ المصدر السابق ص / 8 /.
9 ـ المصدر السابق ص / 11 /.
10 ـ المصدر السابق ص / 12/.
11 ـ المصدر السابق ص / 7 /.

مختارات من النصوص

" قصة ــ رواية ــ شعر ــ مسرحية "

" كوهار "(*)

أو "الطريق إلى أورفه"

● (ابراهيم الخليل)

بدقة منبه سرّي لا يعرف الخلل.

ومع صوت المؤذن الندى، وهو يتصاعد سرباً من الزرازير المرحة المنقطة في سماء قرية "تل أبيض" الحدودية، ثم ينتشر مختلطاً برائحة الزيزفون والبابونج والزعتر البري والعشب الطري، ناقراً النوافذ وأبواب الخشب والأسماع بحياء وحب، متخللاً بيوت الطين واللبن والأسيجة حيث أعشاش الدوري والخطّاف الغارقة بالدفء والنوم الحذر.

في تلك الساعة من الزمان تستيقظ هدلة بنت ناصر.

ترمش أهدابها قليلاً وما أن تعتاد الظلام الشفيف المنتشر، وتستوعب روح المكان السريّة، حتى تنهض كعادتها على مدى نصف قرن مضى تشب بقامة سبطة ناحلة طويلة ووجه مستطيل ارتسمت عليه أشكال من الوشم الأزرق برع في رسمها نساء الغجر، منها ما هو للزينة ومنها ما هو لأغراض غامضة تفهمها الغجريات ويهمسن بسرّها بكلمات متقطعة هامسة فيها إيحاء أكثر مما فيها حقيقة، وقد أعطى الأنف لهذا الوجه ـ وهو أقنى ـ مهابة وترفعاً لم تستطع قسوة الأيام أن تنال منه بل زادته جلالا.

ـ يا رب ... أنت السلام .

تقول هامسة بتبتل صوفي وإيمان حقيق وهي تعبر بخبرة ودراية المسافة بين فراشها وباب الغرفة، تعبّ نفساً عميقاً من نسمات الليل الباردة الندية الممزوجة برائحة الأرض وهواجس مخلوقات غامضة تحرس المكان وتخالط الدورة الدموية لتعطي هذا الشعور بالإلفة المسترية والفرادة النادرة مع الموجودات.

ـ هدلة ...

خيّل إليها أنها تسمع صوته الدافىء الأجش العميق يناديها فطردت هذا الخاطر من ذهنها وهي تبسمل وتتعوّذ، لكن الصورة والصوت ما زالا يلحّان على البال، وترن الكلمة...

ـ هدلة ...

إنه موعد ذهابه إلى الجامع للصلاة، بثيابه البيضاء وابتسامته العذبة وأصابعه الممسكة بسبحة الكهرمان البرتقالية، وعباءته التي يلقيها بأناقة فيبدو كأمير من أمراء ألف ليلة وليلة.

إنها ـ لا بدّ ـ روحه، تحرس المكان، وتأبى أن تفارقه، وأنفاسه العطرة وصوت ضحكته، ورائحة قهوته التي يحب، أيمكن؟! وتطرد الهواجس، وتستسلم لأسر اللحظة.

وفي باحة الدار تتلكأ هدلة بنت ناصر.

تشرف من التلة التي يقوم عليها المنازل على القرية، بيوت صغيرة متناثرة من الخط الحديدي الذي يقف حدّاً فاصلاً مع تركيا إلى عين العروس، بينما تندفع في الفراغ أعمدة النور متوّجة بهالة من النور الشاحب، وهي أشبه بمخلوقات خرافية عملاقة، وذؤابات أشجار الكينا والسرو والتوت، تحرس مئذنة الجامع المدورة، وخزان الماء الرئيس.

وتنقل بصرها، ترقب النجوم الغائرة، والقمر، ولون السماء البراق، ثم تعاود اكتشاف البيت، الغرف وحظيرة المواشي، وأكداس الحطب، والتنور، وسور البيت، والأشباح الغامضة.

ـ أمي .

يفاجئها صوته، صوت ابنها بدر، فتتلفت جافلة، تقول باستنكار وحب:

ـ بدر ؟!

ـ أمي ، ما بك ؟

ـ أنا ... لا شيء عيني، لا شيء.

تقول وقد تمالكت جأشها، واستعادت روعها، وابتسم، ثم مضى منحدراً نحو الجامع للصلاة، بقامته الطويلة وثيابه البيضاء، والعباءة التي يرميها على كتفيه بأناقة، قالت:

ـ يحفظك الله.

ثم استدارت تبحث عن ابريق الوضوء، وقد دبت الحياة في عروقها من جديد وأشرق نور أمل غامض. وفقدت إحساسها بالزمن والناس والأمكنة المحيطة، وبعد الصلاة ظلت في مكانها مأخوذة بشيء كالسحر يعاودها في أوقات متباعدة، فتنقاد له وكأنها نوّمت تنويماً مغناطيسياً، فيشرق في البال.

"كان ثمة بيت على تلة في مدينة نأت.

بيت واسع بسقوف مائلة من القرميد الأحمر المغسول بالمطر وشعاع الشمس ورائحة النارنج

والكبّاد، له باحة واسعة خضراء، تتعرش جدرانه عرائش الياسمين والعسل والنسرين، وله ممر طويل ومدخلان، ونوافذ تدخلها أصوات العصافير والأضواء.

كان ثمة أسرة سعيدة.

امرأة ورجل وطفلان، صبي وفتاة تنام في سرير من الخشب الثمين بأبهة ملكية تسمع لترنيمات أسرة قبل أن يأخذ النوم بمعاقد أجفانها.

سأنصب أرجوحة على شجرة التوت

لتسقط حباتها في فم صغيرتي

ويصدح البلبل المشتاق إلى صوتك.

كان يا ما كان...

أغنيات مرحة وأعراس، وشموع، وأجراس كنيسة وجوقة ترتل صلوات دينية بلغة أخرى، تفوح وتعبق برائحة بخور وبشر، تطل من خلالها وجوه نورانية لآباء ورهبان وصلبان حجرية، وثياب ملكية موشاة بالذهب وخيوط الفضة، زيت وشموع ووجوه مصوّرة لقديسين شهداء تفيض بالإيمان والشحوب والمكابدة...

صوت بلغة أخرى يصيح في الباحة، ورجل أنيق يعبر الممر، ومن أصابعه يتعالى رنين الذهب والمهارة الفائقة، والخبرة في تشكيل المعدن أشكالاً تسحر النساء، وتذهب بعقول العرائس... الصائغ.

كان ... يا... ما... كا... "

وتضيع الصور والتفاصيل، تنفرط الأشكال وتذوب كقطع السكر في الماء، تاركة حلاوة وأسفاً، ويأتي صوت بدر من الخارج.

ـ أم بدر... القهوة بردت.

وتقوم من مكانها، مثقلة، رصينة، وكأن الصوت أحيا عروقها وأعاد إلى أوراق روحها الشاحبة الخضرة والشمس.

ـ أنا قادمة.

وأمام الابتسامة المرحة، والعيون التي تبدع حوارات دائمة، أشرق من وجهها من جديد، وحين جلست تحت الدالية في ضوء الصباح الوليد، قالت وهي ترفع فنجان قهوتها العابقة برائحة الهيل:

ـ بدر.

ورشفت قليلاً من السائل الأسود، ثم تابعت قبل أن تعطيه فرصة للكلام أو الرد.

ـ يجب أن أفرح بك.

افرحي أم بدر.. افرحي.
قالها مازحاً باسماً.. فعاودت:
ـ أخواتك تزوّجن، وأنا ..
ـ أنت الخير والبركة.
ورشفت قليلاً من القهوة وتابعت:
ـ دعك من مكر الثعالب هذا، وقل لي: أليس في قلبك هوى لصبية من صبايا القرية؟
ـ بلى.
قال بمرح سنجاب.. فردّت:
ـ هل هي جميلة؟
ـ قمر.
ـ وهل أعرفها ؟



ـ نعم.
ـ من هي ؟! قل لي لأرتاح.
ـ أنت يا أحلى أم بدر.
ـ قلت لك دعك من مكر الثعالب، وجاوبني.
ـ جاوبتك.
ـ طمئن قلب أمك العجوز يا بدر.
ـ ماذا جرى لك اليوم يا أم بدر ؟!
ـ البيت بلا أولاد جنة بلا ناس، موحش وكئيب يا بدر.
ـ البركة في أولاد البنات مريم وسارة وأمونة وملكة...
ـ هؤلاء أولاد الناس يا بدر.
ـ وأولادنا..
ـ أنت تهرب يا بدر .
ـ أنا لا أهرب يا أم بدر.. وعندما يحين الوقت فأنا تحت أمرك.
ـ متى يحين ؟
ـ هذا الأمر بيدك.

- أنا ؟!

- نعم يا أم بدر.

- كيف ؟

- الأمر بسيط جداً. أنت تقررين الحج، أنا أقرر الزواج، واحدة بواحدة يا أم بدر.

- الحج ؟!

رددت الكلام وكأنها تتذكر أمراً كان غائباً عن البال. ثم ابتسمت.

* * *

من أعلى التلة انحدرت هدلة بنت ناصر.

حصا وأتربة تتطاير تحت قدميها، فضاء وعصافير وكلاب وبشر من حولها مرت ببعض الدور عاصفة صغيرة، زوبعة من لحم وعصب ودم وأنفاس لا تعرف الهدوء. ولم تقف. سلمت على نسوة وصبايا يقفن أمام لهب التنانير الساحرة، أو ينحنين على الصاج يخبزن خبز الصاج وقد لفهن الدخان وفاض العرق متفصداً من المسام والعروق فتوردت الخدود الشاحبة كورد القرع والباميا.

إنها صاحية، يقظة، كسمك عين العروس، كل عضو منها مستوفز، يرى، ويحسّ، ويراقب، ويستشعر عن بعد، حالة لم تألفها من قبل ولم تفهم أسبابها، لغة غير اللغة التي تحكيها، مفردات غامضة، وأسماء تدوّم كأجنحة الفراش ملوّنة وزاهية وخادعة، تابعت سيرها وهي تنوء، تئن تحت أحمال لا تطاق، هذا القلب يا هدلة إلى متى يحتمل؟ وهذه العيون إلى متى ترى ويظلّ فيها النور؟! هذه اللغة الغامضة متى يفهمها اللسان وينكرها القلب؟!

وتابعت هدلة سيرها، ثمة رفوف من طيور السمان والقبرات وعصافير الدوري تمضي باتجاه عين الماء، حيث تقصد، زقزقات وأنفاس تملأ الفضاء، وثمالة من نشوة الماضي.

- أم بدر .

فاجأها صوت على حين غرّة.

- ها

التفتت جافلة، فرأت إلى جانبها حمدان العجوز يخبّ كحصان هرم مثقلاً بأحمال العمر وشقاء الأيام.

- مرحباً أم بدر.

- أهلاً عم حمدان.

ـ خير أم بدر . خير.

ـ كل خير.

ـ أراك شاردة ؟!

ـ الدنيا

ـ الدنيا بنت كلب.

قال ثم انحرف إلى أحد البيوت، وتابعت، كان بصرها معلقاً لا يفارق قلعة خضراء تزهو بالبختري والأقحوان، تنتصب فيها شواهد القبور والأضرحة كحديقة حجرية للموتى، عبرت الدروب الضيقة الملتوية بين القبور حتى وصلت إلى غايتها. وقفت أمام القبر بإجلال واحترام، قرأت الفاتحة ثم ركعت في صلاة سرّية لا طقوس لها...

لم تدر كم من الوقت مضى، حين صحت، مسحت وجهها براحة كفيها ثم عبرت إلى مزار الخليل، رحّب بها القيّم بحرارة وهي تدسّ في كفه المعروقة بعض المال، ثمّة مشاعر متضاربة، وأرواح غريبة تهوّم في المكان، سلام ومحبة وأمان تنهمر كشلال من ماء وأسماك وعطور.

مدّت أصابعها بورع وخشية، لمست حجارة المقام بحب وتقديس ثم انتقلت إلى قطعة القماش الأخضر التي تتوّج مقدمته، فطاسة الزيت المقدس الذي يتبرّك به المرضى إنه العماد، عماد الحجر والخضرة والزيت ولهب القلب المحروق كخبز التنور.

ـ يا ربّ ، يا واحد ، أنت الواحد .

صلّت ثم استدارت تعبر المدخل إلى خارج المقام، وقد سالت دموع كثيرة من القلب.

* * *

بين مقام الخليل وطاحون الماء المهجور... خطوات قليلة عبرتها هدلة بنت ناصر خلال دقائق، فقابلتها رائحة طحين وعفونة وخواء موحش وظلمة رطبة تخترقها العين بيسر وسهولة، لا شيء هناك سوى الحجارة الصخرية التي حال لونها ضارباً إلى الخضرة، والتراب، وأعشاش العصافير ومخابىء الخفاش الذي يملأ السماء عند الغروب.

الإنسان الوحيد والدائم في هذا المكان المهجور كان آروش الداشر، العجوز الأرمني الغامض، نصف القديس، نصف المجنون، هذا الذي لا يعرف أحد عنه شيئاً، جاء مع السوقيات ثم تخلف مع من تخلّف من الضعفاء فعاش في الطاحون، يغزل من الصوف مقاليع لا لصيد العصافير وإنما لتحذيرها من الصيادين، حتى عدّ حارس العصافير المجنون، وعدو بنادق الصيد، التي يحاول اختطافها وتحطيمها على الصخور، وهو يصرخ: ـ دم... دم... يكفي أيها القتلة...

في الزاوية رأت هدلة أروش الداشر، يحتضن ركبته ويحدق في السقف، بعينين صافيتين صفاء عين الديك، فاحترمت صمته، لم تسلّم أو تتكلّم.

مرّت دقائق قبل أن يستدير آروش ويواجهها، كان العرق ينضح من جبينه، افترت شفتاه الجافتان عن فحيح مبحوح.

ـ أهلاً .

شلّتها المفاجأة فلأول مرة ترى آروش يبدأ إنساناً بالكلام مرحباً بوجوده معه. ثم تابع كالمأخوذ:

ـ أورفه .. أو .. ر .. فه.

وسكت برهة.. قبل أن يردف:

ـ في قلب الشيخ قد يكون هناك صليب وانجيل..

وفي جهة الراهب قد يكون هناك قرآن وهلال..

أما في قلب العسكر العصملي فلا يوجد سوى الخنجر والبلطة..

أو .. و .. ر .. فه .. هناك .. اذهبي ..

وأطبق شفتيه الجافتين ... واستدار. وظلت واقفة.

* * *

كان يا ما كان

بهار ونبيذ وصوت أغنيات ... وبيت وأسرة ثم شموع للعيد وللعماد وللنذور، عسكر ودم وقطاع طرق، ورحيل قسري.

طفلة كانت ضالة في العراء ونسيها العابرون، ولم يسأل عنها أحد، ورجل كان عائداً من القرية المجاورة يدفع حماره الذي أثقلته حمولته من الطحين... حملها الرجل فوق كيس الطحين الحار وعاد بها إلى البيت، يقاسمها الرغيف مع أولاده سنوات الجوع والضحكة في ساعات السعادة. كبرت... عشقت، تزوجت، لكن أصواتاً غامضة وأشباحاً كانت تزورها، ويوم جاء الفرنسيون يجمعون أولاد الأرمن اختبأت وراء كيس الطحين حتى رحلوا، وكانت تسمي الرجل: أبي، والمرأة أمي، والأولاد أخوتي..

في المساء جلست هدلة بنت ناصر...

تراقب آخر موكب لأضواء الغروب، كانت وحيدة، فلقد خرج بدر إلى بعض شؤونه، صلّت ثم تمدّدت على الأرض، وفي أذنيها ترنّ كلمات آروش الداشر. ـ أورفه ..

ورأت نفسها كما يرى النائم نفسه.

"تعبر نقطة الحدود التركية إلى الداخل، وإلى جانبها بدر يحمل حقيبة وابتسامة ويباسط في الكلام الواقفين وهم يسألون:

- إلى أين يا بدر؟.. إلى أين يا أم بدر؟..

ولا تصدّق كيف تنتهي الإجراءات المعتادة لتركب السيارة وتمضي وهي تلوّح للجميع. الطريق يمتدّ طويلاً، وأنفاس الركاب وثرثراتهم ودخان سكائرهم يملأ السيارة، جو لم تألفه، ومع ذلك تحس هدلة بنت ناصر بقلبها يرفّ كدجاج بري.

وتعاودها الأصوات الغامضة من جديد، أجراس الكنائس والتراتيل وأضواء الشموع، والبيت ذو السقوف القرميد المائلة، والرجل الذي ترنّ أصابعه وتبرق كالذهب...

- أورفه ...

يتردّد الصوت، بهار ونبيذ ورائحة ثوم وبسطرمة وشرحات عجل وأغنية كلماتها غامضة تقول:

طلعت فوق سطوح منزله العالي

تنشر الغسيل هناك ولا تخاف الله

ويلي من هذه الحلوة

دعني أسرق ما تخفيه في صدرها

- أورفه ...

أيقونة وتعويذة، فلفل أحمر وكبّة نيّة، زهر الرمان وعناقيد العنب، دم وخناجر وعسكر وبلطات، وحوش وعصافير، ذئاب وخراف.

- أورفه ...

لغة غامضة، غامضة ، تقف السيارة، وتنزل مع بدر، وكأنها عائدة إلى بيتها بعد غيبة، تمشي في الشوارع بإلفة، وريبة، تغسل يديها ووجهها من بحيرة الخليل، ثم تلتفت باحثة عن أشياء مضت. وتتابع سيرها، ترقى المرتفع مع بدر ثم تتوقف أمام المنزل بسقوفه المائلة وممرّه الطويل وباحته الواسعة تقرع الباب... فينفتح عن وجه مألوف يلبس رداءه الكهنوتي ويحمل صليبه.. تودّ أن تصرخ: آروش لكنه يشير عليها بالتزام السكوت، ويستدير فتتبعه وحين يعبر الممر، يفتح لها الباب ويطلب من البدر البقاء وتدخل، الغرفة تغرق في ظلام الشموع، وثمّة رجل حين رآها رفع

أصابعه فرن صوت الذهب منها وهمس بصوت خافت:

ـ كوهار .. كوهار .. يا صغيرتي لقد تأخرت كثيراً.

وأغفى كطفل متعب.. ولم تعد اللغة الغامضة غامضة في سمع كوهار بدروسيان..

* * *

ـ ـــ قصة قصيرة ـــ للروائي ابراهيم الخليل، من مجموعة قصصية له تحت الطبع.

★ الهدس:

● (ابراهيم الخليل)

في الخمارة يفقد العالم ترابطه وأشكاله.

ينفرط كحبات رمانة، ويطل البرج الأثري القديم، بأثقاله وتاريخه ونوافذه الحربية على المكان فيزيد في غموضه وبهامته.

وبطيئاً، بطيئاً تدبّ النشوة، ترفع راياتها، وأبواقها وضلالاتها، وتبرق في أقداحها، ورائحة حريفة، اعتادتها خياشم الشارين، تمتد، تستقبلها المسام والعروق، وجدران الخمارة، والذباب، والضوء يذوب، الضوء الكاشف، والوقت يذوب، والليل يذوب، واللحظة من رند وبان وفخار مغسول برقراق الماء.

عيناها النوريتان دثتا في الأمس مطراً رخياً في داخله، وسنابل، وأسماكاً، وأوقدتا داخل العتم دفئاً، وبصيصاً من ضوء قدسي، لم يعرفه منذ موت فلورا.

آه زهرة أرمينيا.

من دهن القلب الحصر، وروّى العروق بالنبض والماي؟

سريعاً سريعاً تجأ الأشواق والذكرى مكامن النسيان، فتتدفق الأيام والساعات، تسد عليه كل المنافذ، تلوح قوافل الأرمن تأتي من كل مكان، من حلب، إلى أورفه، ومن بره جيك، وديار بكر، أرمن أحياء تدفعهم حراب الجند القساة. أرمن أموات يفيض بهم البليخ والفرات، أرمن تقذفهم القطارات في محطة بير دناي في الشمال، أو تحملهم أطواف بدائية في النهر فيتقاسم الأحياء منهم شيوخ العشائر، يوزعون الصبايا زوجات لرجالهم والكهول رعاة أو فلاحين في أراضيهم، وفي مواسم الحصاد يتساقطون تحت الشمس صرعى، وهم الذين لم يعتادوا شكل الحياة هذه.

قوافل يأكلها القمل وحمى التيفوس، يسري بهم الجندرمة، والسعيد من يجد مأوى لطفله أو طفلته عند البدو العابرين أو الفلاليح، يذوبون في البراري حتى لا تجيف بهم المدن، والحواضر، يتبعهم الطاعون وقطاع الطرق وحثالات العشائر.

عبروا في سفينة، ضايقه بكاؤهم وحزنهم. ص (103 - 104).

ـ أنا، أنا أحمد... أحمد الفياض.

قال لها في الصباح، ابتسمت بخجل وقالت بالأرمنية:

ـ أنا... فلورا.

وفهم أنها فلورا، آه فلورا.

تحمل جسدك الغض شمس البراري، وسياط الجلادين، وشوك الدروب، وجوع التراحيل، وحين آواك عشي، ودبّت فيه الحياة والحركة والدفء الغامر السعيد فاجأك الموت. "سيء الحظ يعضه الكلب وهو على ظهر البعير"، من أين يأتي الموت؟! دائماً هازم اللذات هذا ومفرق الجماعات، فهل أمهلك ليسخر مني؟ ويدوف المرارة في حلقي؟!

آه ياجنية الفرات المعذبة، جئت غريبة ومت غريبة، لم تتركي شيئاً غير طائف لا يفارق، ووجع مستديم كالعطابات، فلورا. ص (105 ـ 106).

صباحاً استيقظ آرو...

كحّل عينيه من نور الشمس والبلد القريب. ولون العصافير والحيوانات، والرعاة، وصدمة منظر المهجرين ينطرحون على الأرض كالقتلى ولمّا لم يجد أحداً من الحرس عرف أن الإقامة قد تطول بانتظار أفواج أخرى قادمة. ص (165 ـ 166).

وعاد آرو وساكو من القرى، وأخبار المذابح تطاردهم من الحمرات إلى الزرزوري وبندر خان، حيث أخرج أحد المزارعين وهو يريد تنظيف قاع بير دنّاي وإعادة استعماله أكثر من تسعين جثة أرمنية لا زالت في بطون بعضها هياكل عظمية لأجنة صغيرة، كان قد ألقاها حارس المحطة وهو يستقبل شحنات القادمين في قطارات الترحيل. ص (170).

سلم ساكو، ومضى وراء حماره، والشمس لم تطلع بعد، كان يستمع إلى خطواته ويشم رائحة الليل، ونبض الأرض، كانت الأرض تنبض والحدود تقترب، تفتح الأرض ذراعيها امرأة أرمنية، تفر من شعرها الأرانب والطيور والثعالب، ويسيل من نهديها، النبيذ والخوخ، وتزين بالنجوم والزهور البرية تبزغ الوجوه القديمة، وصور الأسواق والبيوت وأجراس الكنائس، يدفع حماره مسلوباً، كل الجهات أرمينيا بعد أمتار، يعبر الحدود ثملاً نشوان ويلمع ضوء، ويصحو خوشناف على صوت يعرفه جيداً، ويخافه كل من يسكن أو يعبر الحدود، صوت انفجار لغم.

ـ ساكو ، هذا الأرمني المجنون ماذا فعل ؟! ص (245).

ثلاث مرات حزن حزناً يهد الجبل.

الأولى يوم ماتت جدته، وعشيرته، وصديقته العجوز، شعر يومها أنه وحيد وحزين ويائس.

والثانية يوم ماتت فلورا.

والثالث يوم فقد ساكو، ساكو الطيب الوادع تمزقه الألغام على الحدود كأي دابة ضالة، والحرس يتفرج. بشهامة قال لآزنيف:

ـ أم ديكران أنا أخوك يشهد الله، وساكو صديقي، لا تكسري نفسك لابن أنثى، اطلبي ما تريدين ولا تخجلي.

ـ الله تخليك أخا حلوة. ص (250).

★ الصهريج:

● (ابراهيم الخليل)

- هل أغضبتك أم هاروت مرة أخرى بطلب الهجرة إلى بيروت أو إلى كندا؟!

- لا ، أبداً ، لن أترك حلب إلاّ إلى القبر أو إلى بيت جدي في موش. هذا لأمر لا يقبل الجدل أبداً وهي تعرف ذلك. ص (49 - 50).

وماذا بعد يا آرتين؟

أيها الأرمني الطائر، ثلاثون عاماً مرت عليك، وأنت في صهريجك المجنون بين الجزيرة والفراتين وحلب لا تعرف معنى الراحة والهدوء، تحمل الوقود إلى المحطات المتناثرة في ذلك الفضاء الهائل، وتشرب الشاي الأسود والعرق والنبيذ وتستمع لثرثرات العمال بثيابهم الزرقاء الملطخة بالشحوم والزيوت المعدنية، وتنام في الغرف الضيقة أو وراء مقود السيارة، تستمع لأشرطة التسجيل، وتنفخ أسى أو تضمك مع خيالاتك كالمختبل، ولا جديد، عراء الجزيرة، وطيورها وأرانبها وقطعان الأغنام والرعاة، والمدن الرثة الطالعة من السل والغبار، ومواويل الواردات على السواقي، لا شيء، الطريق الطويل والصهريج، الحديد اللامع ورائحة النفط، لقد تحول قلبك نفسه إلى محطة معزولة وضائعة في الحماد، تلفها زوابع العجاج في الصيف حتى الاختناق، ويحجر قلبها الجليد في الشتاء.

هذا أنت يا آرتين، تحرق سنوات عمرك كالهشيم....

... وماذا بعد

هل أصبحت مجنوناً بالحديد؟! لقد أكل المقود لحم أصابعك، دخل إلى عظامك، تخلل دمك، وماذا بعد؟! هل هو هروب. أم ماذا؟ من سفر إلى سفر ومن محطة إلى محطة، وحيد ومفرد، تختنق في البيوت والمطاعم الأنيقة، وتهفو إلى الرحيل دائماً. لماذا؟ هل تستطيع أن تجيب يا آرتين؟!. ص (57 - 58).

★ مدارات الشرق / الأشرعة /

● (نبيل سليمان)

لا يعرف العم حاتم كيف استفاق عهده القديم المنسي، ولا كيف نكث العهد، فاشترى خلسة بطحة من العرق، وأتى عليها في وحدة ليله وبيته ووحشتهما، بعد أن انصرف جاره الشيخ رزق.

كان آخر عهده بالشراب حين شارف العشرين أو تجاوزها بقليل. وكانت شمّا قد ذبحت، وغاب عن عينيه ـ ولسنين تلو السنين ـ البيت الصغير والسوق الصغير والنهر الصغير. ص (395)

... تملّى وجه نجوم فتراءى له أنه قد رآها من قبل. جلست أمامه ثم نهضت ومشت ثم عادت وجلست فأيقن أنه رآها مرّة على الأقل من قبل. هجمت عليه شمّا بدمها الشاخب. فر من الدم فضاء وجه نجوم أو شمّا وشنّف سمعه صدى الصوت الطفلي. عشرون سنة لم يرَ من تذكّره بشمّا. كان لها وحدها من بين النساء أجمعين وقعها الكامن في أعماق القلب. كان لوجهها رسومه المحفورة في الصميم. هي ولا شبه. ثمة نساء ممن عرف بعدها أو رأى لهن شقرة الشعر إيّاها. خضرة العينين، دقّة الوجه، الخصلة الملازمة للجبين، القوام الليّن أو الصلب مثل الخيزرانة التي أعجزت شبابه. لكن أيّاً ممن عرف أو رأى لم تكن تذكره بشمّا. وحدها كانت تطلع من الأعماق المنسية. ص (399)

ـ كيف لم يذبحوا زوجة عربي غيرها؟ مئات غيري، بل آلاف، من العبيد حتى الأمراء، تزوجوا من أرمنيات. مئات غيري تزوجوا منهن ليحموهن، لا ليضاجعوهن ولا لينجبوا منهن. كيف كانت شمّا وحدها؟ ص (401)

كانت شمّا تهدل مثل الحمامة البيضاء التي توشك أن تطير. كانت استراحتهما الأولى قرب أحد الغدران. جمع الحطب وأوقد النار دون الحاجة إلى الدفء. توقدت وجنتاها وصهل في عروقه الحصان. على العشب استلقيا يلتحفان السماء. أتت النار على إحدى الصرتين وهما يتمرغان. أيقظتهما رائحة النسيس بعد حين فنهضا يضحكان، وإذا بالخيالة والبواريد تلوح، شرقي الغدير، توقفا ريثما يعبرون، لكن الخيالة تسوروا حولهما، وفي ومضة عين كان كل شيء قد انتهى. أمره أحدهم أن يرمي بما يحمله من نقود. أمر آخر بأن يناوله

الصرة التي لم تحترق. أقسم ثالث أن البنت أرمنية وقفز على حصانه مشرعاً السكين. قفز آخرون يكتّفون العم حاتم، وأشرعت سكين فوق رقبته وجعرت الأصوات:

ـ انطق بالحقيقة يا كلب.

اندفعت شمّا إليه مولولة تصيح:

ـ اتركوه كرمه لله.. أنا أرمنية فما ذنبه؟

رماها أحدهم على الأرض، وحزّ رقبتها فيما دفعه الآخرون:

ـ لا تنظر خلفك. اجر. اجر.

وحين جرؤ على أن يلتفت إلى الوراء كانت الشمس قد غابت.

كان قد نأى عن الغدير والذبيحة، ولم يُجده أن يعود ويبحث عنهما طوال الليل وهو موثق. ص (406)

⋆ مدارات الشرق / بنات نعش /

● (نبيل سليمان)

وتقدمت نحو البيت المواجه الذي دخله الشابان، ومنذ تلك اللحظة صارت هي التي تقوده. هلل البيت لهما، وعرفت هند قبل ياسين أن القرية أرمنية. ص (116)

تلك القرى التي لم يلبث أن ضربها الجفاف الذي ضرب تلدف أيضاً، سوى أن الجفاف جعل جد هذا الطفل الذي أغفى بين هند والعجوز الأرمنية، يبيع آخر قطعة له من الأرض، ويوشك أن يدفن ملتزم الضرائب حياً. ص (118)

حمّلت العجوز ياسين صرة صغيرة من الخبز والتين اليابس، وشيّعت الطفل متضرعة للعذراء وابنها. ص (137)

ولكن الحرب هدتهم، الحرب هي التي ساقت إليهم الأرمن، والواحد منهم كان يلبس ثوب الأرمنية الميتة... من كان يعرف أن التيفوس في ثياب الأرمن؟ ص (157)

حسرتي لو كان لي أولاد. والد الأمير زوّجني أول مرّة عبده وماتت. الوصي زوّجني أرمنية وماتت. واحدة تركت لي ولداً وماتت، وواحدة ماتت قبل أن تحبل. ص (296)

كانت عيناه تغزلان صفقة دسمة في الغداة، تكفيه مؤونة الشتاء كله، إلاّ أن صورة تلك البلدة شرعت تنبق من شقوق الجحر الذي يكفنه، ينكر أنها كانت يوماً كما تنجلي له الآن، يخشى أنها حقاً هي التي رآها تغصّ ببقايا الأرمن النازحين من أقصى الشمال، صماء مثل هذا الحجر، مثل القطار الذي استعصى عطله، وطالت وقفته، فلم يعد راغب قادراً على أن يتفرج، ولا على أن يظل جالساً في مقعده مثل الآخرين، فغادر القطار مفكراً، تاه بين المحطة والبلدة القريبة، أغرقته الأشباح الهزيلة العادية، لا يقوى العجوز منها على الحراك، وليس في صدر المرأة منها ما تنفخ به العشب والحطب، حتى يتّقد، فيحمل راغب العجوز على ظهره، ينفخ في الموقد الحجري حتى تتأجج النار، يملأ صفيحة التنك بكل ما تخلو منه هذه الخربة، يستجدي من أولاد البشر بساطاً ممزقاً أو شقفة من حصير، حتى لا تنام دهيبة على الأرض، يتحاشى الأمهات اللواتي تكأكأت بناتهن حولهن، فيأتي سواه مدججاً، يرمي بالصرة على رأس الأم أو البنت، يتلمس الكتف العاري، يطلب من الطفلة التي قد تكون بلغت هذه الليلة، أن تشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمداً رسول الله، حتى يركبها حلالاً زلالاً، فتفعل الطفلة،

غير أن مدججاً آخر أخف يداً وأكبر عجلة، ينتزع الطفلة الثانية، ويطرحها خلف عمود، أو في زاوية هذه الخربة، وراغب يتلوى متملظاً وقرفاً، يهم أن ينقذ الطفلة الثالثة، ويأتي بها إلى أمه، أو إلى دهيبة، لتخدمها حتى تكبر، لولا أن هولو التكلي قد أصلح القطار وأطلق صفارته، فصهل الحصان، وصهلت السامرية، وتقلبت دهيبة، وتسلل الغجر من فتحات الخربة وشقوق الحجر، فأغمض راغب عينيه، مؤملاً أن يكون الله قد هدّ إزرع على من فيها فذلك أرحم للأرمن، وبعض ما ينبغي أن يناله من جعلهم أو جعله هو كذلك. ص (157)

... وقد عد ذلك ياسين امتيازاً له، فراح يتقرى كل ما يصادف يومه المديد، ينأى عن السوس إلى تفاصيل الرقة وأشتاتها، يتأمل السور المتهالك، يكتم الخشية من أن تطلع له جنية، يشيح عن خيال لسور الزنبقلي يداهمه، يدور حول مقام ويس بقلب خاشع، يقترب من الفرات، يتقرى آثار الصيابيط والفيضان الماضي، وفي وجوه الناس كان يمعن ويخمّن: هذا تركي جاء من براجيك، وذاك أرمني فرّ من أورفه وصار يشهد أن لا إله إلا الله، وذلك شركسي فرّ من الروس، والآخر كردي، والرابع الله أعلم. ص (206)

سألت وهي تمسح دموعها وتأمر بالإسراع والحذر، وما إن تجاوزا ذلك المكان حتى قالت:

- ليس لنا إلا القزلي.

- قلت آرو مسيحي وأرمني، والناس تكفرنا إذا قصدنا آغا غير مسلم. نسيت؟

قال عزيز، ثم قال عثمان:

- نسيت كلام الآغا؟ لن يبحث عنا إلا عند الآغوات المسيحيين والأرمن.

قالت أم عثمان:

- لن يؤوينا أحد غيرهم. واحدهم يعطي الفلاح حتى النصف، وفي قلبهم إيمان، تعالوا نتفق معه سراً. السر واجب بعدما وصلت إلى الرصاص. ص (249)

لآرو آغا القزلي صمدان، أما بقية صمود القرية الصغيرة فتتوزع على أفندي لاذقاني، وآخر أرمني من كسب. ووحده آرو، دون الآخرين، ما كان له خارج القزلي سوى القليل، ولذا راح يسعى منذ دخل الفرنسيون ووطد صلته بالمستشار، إلى أن يوسع ملكه، على حساب الأحراش. ص (249 - 250)

والله يا ابني يا عزيز عمري ما شبهت لك العرب إلا بالأرمن في هذه الأيام." ص (256).

... وليف يمكن يعرف أكثر مني عن الأرمن وعن العرب ولكن لا يروق له كلامي. الأرمن اتفقوا مع الفرنسيين قبل الحرب، ونحن اتفقنا مع الانكليز. ما هكذا فعل سلطان مكة وبعث لنا ابنه سلطاناً؟ فرنسا وعدت الأرمن بكليكيا كلها، لا بنصفهاولا بربعها. لعبت فيهم وقالت لهم أرجع لك سلطانكم وساعدوها في الحرب، ساعدوا الحلفاء. كان مع الجيوش الزاحفة على الشام مئات بل ألاف من الأرمن جمعوا بعضهم في قبرص وقالوا يا مسيح.

طيب. مئات منهم، قل آلاف، لاقوا للزاحفين على الشام من هذه الجهة، نزلوا في مرسين، ومن مرسين إلى أضنة، ويد بيد مع فرنسا، ولكن فرنسا بدأت تماطل. من ضرب ضرب ومن هرب هرب ومصطفى كمال كان بدأ، وكما لحس الانكليز كلامهم المدهون بزبدة وعسل، لحست فرنسا. طلعت برأس الأرمن وعملوا حكومة في أضنة، يا حرام! حكومة عمرها ساعة؟ جاءت فرنسا وقالت: بره. حبست الحكومة ونفتها. وجماعتنا طلعت برأسهم وعملوا مملكة. فرنسا تركت الأرمن للأتراك. والانكليز تركونا لفرنسا يجوز مصيبتهم أكبر من مصيبتنا، روسيا بعد فرنسا اتفقت مع مصطفى كمال عليهم، ومن عشرين سنة والذبح بأعناقهم ما وقف. المهم يا عزيز ليس من مصيبة أهون، منا ومنهم. كلنا في البلاء سواء. ص (256).

ـ سمعت وقرأت. النداء ليس للأرمن. النداء للمسيحيين كلهم حتى يردعوا من تطوع من شباب الأرمن مع الفرنسيين. لماذا سألتني؟ ـ وسمعت بمن قطع منهم أصابع النساء الميتات في العامود حتى يخلصوا منها الخواتم. ص (491).

مدارات الشرق / التيجان /

● (نبيل سليمان)

... لذلك ارتبك حين دعاه المعلم سركيس إلى أن يتردد عليه، علّه يتعلم صنعة جديدة، ما زالت نادرة في المدينة كان المعلم سركيس سبباً من أسباب ألفته للمطعم، ليس لأنه زبون مداوم كل ظهيرة، بل لأنه وحده من كان يثني عليه. ووحده من خمّن أن لهذا الخادم صنعة أخرى قبل المطعم وربما بعده.

وصار ينظف الدكان برموشه، يحفر أشكال القطع ومواقعها في صدره، يحفظ أسماءها ووصايا المعلم سركيس مثلما كان يحفظ السور القصيرة في الكتّاب. ص (52)

ـ ومن هو هذا الصديق؟ عمك مادويان ينكش لك بيته. بيروت أحفظها يا بنتي مثل آبانا الذي....

ـ سمعت بشاب اسمه بديع الطارة؟

صمت مادويان قليلاً، وهو يتمعّن في ترياق، ثم قال، وهو يعبث برزمة الأكياس الورقية أمامه:

ـ من الخواجة إلى بديع الطارة يا بنتي؟ ما قصتك؟

ـ عرفته إذن؟

ـ عرفته. ادعي له حتى تنفرج كربته. ألا تعرفين أنه محكوم؟ هذا نفي في الرقة يا ترياق. هذا شيوعي، ما أوصلك إليه؟ آه لو سمع الخواجة. ص (187).

مدارات الشرق / الشقائق /

● (نبيل سليمان)

....ولعل ذلك ما دفع وليفاً عن مقهى الدب إلى مقهى المحطة، أو جعله بعد قليل يعزف عن أي مقهى، ويلجأ إلى ضفة قويق كلما كبر اليأس من نجاتي، حتى باغته نداء ابن المعلم سركيس:

ـ صاحب مديح الجقلة سأل عنك أمس، وقال لي: أمسكه حتى أعود. عندئذٍ اغتسل وجه المدينة من الكلح، ومضى النهار مروقاً بين المعلم سركيس وابنه. ص (64).

وأصدت الشركات والمعامل الأخرى أبوابها دونه ومن سُرّح معه، فقال لحرفته كما قال سواه: مع السلامة، وراح يذرع المدينة كما ذرعها وليف مراراً، حتى آواه المعلم سركيس، وبرعت أصابعه في لفّ المحركات الصغيرة.

خاف وليف وهو يقترب من الجميلية من أن يكون صديقه انفلش منذ ودع حرفته، فلولا ذلك لما كان شرّق إلى الرقة، أو لما انتقل من أرمني إلى أرمني حتى استقر بين يدي المستر نرن. ص (64 ـ 65).

وضحكت وهي تسأل العم مادويان عن صديق اسمه بديع الطارة، وتركت العجوز يتذكر، ووقفت تسوّي شعرها وفستانها، لكن العم مادويان، باغتها: ـ بديع ارتحم. مات في الشام. ما اجتمعتما فيها؟

نفت هزة من رأسها. واستعادت العجوز ما قال، وجزمت أنه يخرف، وعندما صدقته سألت:

ـ هل تعرف أين دفنوه؟

وقال العجوز:

سمعت في الشام، وسمعت: في زحلة. ص (380 ـ 381).

★ مدن الملح (التيه)

● (عبد الرحمن منيف)

هذا هو النمط الغالب من مسافري "مكتب سفريات البادية". فبعد أن يجمعهم عبود واحداً واحداً، ويؤجل سفرهم يوماً بعد آخر، وقد يمتد هذا التأجيل إلى أسبوع أو عشرة أيام، متذرعاً مرّة "أن السيارة انكسرت" أو "راحت تحمّل" ومرّة أخرى أن "الأرمني جاءته السودا وما يريد يتحرك، فإذا سافر بدون رضاه يمكن يذبح الركاب. ص (434).

وآكوب الذي كان يدور حول السيارة ويتفقد أجزاءها بعناية وصمت، لا بد أن تخرجه عن طوره تلك الفوضى والأخطاء التي يرتكبها عبود والركاب، فإذا استجاب الجميع لما يطلبه، بوضع الأحمال الثقيلة في أمكنة يحددها، بشكل يضمن توازن السيارة وإمكانية تفريغها في حالة التغريز، فعندئذٍ يواصل إعطاء تعليماته باختصار شديد ويشارك مشاركة فعالة في وضع الأشياء في أماكنها. أما إذا لم يستجب للتعليمات التي يصدرها، أو انشغل عبود بالقطع المعدنية التي وزعها على الركاب يجمعها مرّة أخرى، تاركاً هؤلاء يفعلون ما يشاؤون، فلا بد أن يتصرف آكوب بطريقة أخرى، يقول لعبود وقد اشتعل غضباً:

ـ اتعبوا.. اتعبوا حبيبي، لكن الحمل كله لازم ينزل.

ويستدير آكوب ذاهباً إلى المقهى. ص (434).

... وآكوب الذي يشرف على كل شيء بصمت، عليه بعد ذلك واجبات أخرى كثيرة: الأشياء التي يحملها إلى دار الإمارة، أو إلى دحام وإلى آخرين كثيرين كانوا قد أوصوه عليها في سفراته الماضية أو أرسلها أحد من عجره، بما في ذلك الرسائل وبعض المبالغ، كل ذلك لا بد أن يصل إلى أصحابه. هذا الكهل المتين، الذي لا يمكن لإنسان أن يحزر عمره الصامت أغلب الوقت، إلا عندما تنتابه لعنة الغناء، فيخرج صوته من منخريه، ولا يعرف ما إذا كان غناؤه تعبيراً عن فرح أم حزن، ولا يميز في هذا الغناء سوى كلمة واحدة تتردد باستمرار: آمان آمان.

هذا الإنسان لا أحد يعرف على وجه الدقة لماذا جاء أو من أين. قال مرة إنه من حلب، وقال مرة أخرى إن أصله من مكان أبعد بكثير. وقال ذات مرّة في إحدى لحظات النشوة والتحدي، أنه جاء من أجمل مكان في الدنيا، وإنه لا بد أن يعود إليه في يوم من الأيام.

ـ آكوب أصبح جزءاً من حران. إذا لم يكن في حران نفسها فهو في طريقه إليها. ولا بد أن يصل بين يوم وآخر. ومثلما كانت تصل القوافل من قبل ومعها المؤن والأقمشة والرسائل، أصبحت "سفينة نوح" كما أطلق الأمير على سيارة آكوب، تصل مرتين أو ثلاث مرات في الشهر، وعليها كل شيء. الناس ينتظرونها بلهفة واهتمام. إذ إضافة إلى ما تحمله من المؤن والأقمشة والرسائل، كان آكوب يحمل معه أشياء جديدة باستمرار، وهذه الأشياء هي التي لفتت نظر الأمير وجعلت آكوب شخصاً مقرباً إليه. فبعد أن ضعفت بطارية الراديو، ولم يأت حسن رضائي بواحدة جديدة لأنه كان مسافراً، وأصبح صوت الراديو لا يكاد يسمع إلا في الليل المتأخر، وعلى شكل حشرجة غير مفهومة، كان آكوب هو المنقذ. إذ شحن البطارية وأبدى استعداده أن يفعل ذلك كل مرّة، وقال إن البطارية، حتى لو ماتت، يمكن إعادة الحياة إليها، وقد أدهش هذا الأمر الكثيرين، خاصة الأمير ولم يصدق في البداية، لكن حين سمع صوت الراديو يهدر، أثنى على هذا الأرمني "الإبليس". أما بابور الكاز الذي كان يستعمله آكوب في إعداد طعامه، فقد كان شيئاً عجيباً في بداية الأمر، وعندما أبدى استعداده أن يُحضر إلى حرّان ثلاثة أو أربعة من هذه البوابير، وأن يبيعها بأسعار معقولة، فقد رغب الكثيرون في اقتنائها. ص (436)

ـ أما حين أحضر آكوب ماكنة يدوية لفرم اللحم، وبدأ أبا كامل استعمالها في حرّان، فقد أدهشت الجميع وهم يراقبون آكوب يثبتها على دفّ قوي أولاً، ثم وهم يراقبون أبا كامل يضع قطع اللحم الكبيرة في ناحية، وتخرج قطعاً صغيرة من الناحية الثانية. و"الترمس" الذي كان آكوب يشرب منه ظل سراً مستعصياً على الكثيرين، لأن أحداً لم يستطع أن يفسّر الحرارة التي تنبعث منه، كما لم يشأ هو أن يتكلم عن ذلك، لأن هذا الترمس إذا عرف به الأمير فلا بد أن يطلبه أو يأخذه بشكل ما، ولأن آكوب لا يستطيع أن يستغني عنه أبداً، كان يحتفظ به في مكان صعب الوصول إليه، وهذا ما فسر الإشاعات أن آكوب يشرب "بول إبليس" أي أنه يشرب الخمر.

وعشرات الأشياء المتنوعة المثيرة كانت تصل أيضاً على سيارة آكوب: أمشاط العظم القوية المصقولة، المرايا، المحاقين الصغيرة، الأحذية المصنوعة من مطاط السيارات، ثم المسلات والخيوط القوية، ما تكاد هذه الأشياء تصل ويراها الناس حتى تنهال الطلبات عليها. كل واحد يريد حاجة أو أكثر. وفي حالات كثيرة لم يكن في ظن آكوب أو تخطيطه أن يبيع هذه الحاجات. فالمصباح الذي يعمل على البطارية الجافة كان يستعمله في تفقد محرك السيارة، أو حين ينزل تحتها لمراقبة بعض أجزائها، لكن ما إن يراه الناس، فيبدأوا بإشعاله وإطفائه، حتى يروق لهم. وإذ بكل واحد منهم يرغب بالحصول على مثله. وآكوب الذي يستجيب لهذه الرغبات ويهز راسه، لم يكن قادراً على رد الكثير من الطلبات، فما يكاد يوافق حتى يجر من وراء اذنه قلماً، وعلى كرتونة موضوعة في باب السيارة، من الداخل يخط خطوطاً تثير الدهشة والعجب معاً. والذين كانوا يراقبون بمقدار ما يحرصون على تأكيد طلباتهم، يعجبون

لهذه الخطوط الغامضة المتداخلة التي يخطها. إنهم لا يحسّون أبداً أن ما يفعله آكوب هو الكتابة، إنها أقرب إلى الرسوم البدائية المضحكة، فإذا سألوه عنها يجيب بعصبية: "العسكر العصملّي لا يسأل مثلكم" فإذا صمتوا وهدأ آكوب يقول بلهجة لا تكاد تفهم "حبيبي.. أنت بدك حاجة أو بدك شي تاني؟" فإذا هز صاحب الحاجة رأسه أو قال إنه يريد الحاجة يضحك آكوب ويضيف: "خلي آكوب يعمل اللي في راسه!" ص (436 - 437).

"ومثلما كان آكوب مهماً لحران كان راجي كذلك، لكن كل بطريقته." ص (440).

فإن لدى راجي دائماً ما يقوله عن آكوب: "طوله طول الشبر، طول الفتر، الدركسيون أطول منه. مساكين الركاب، يمكن في كل لحظة يقتلهم، لأنه قصير ولا يرى الطريق. قصير وأعمى، وإذا عتّمت العين.. خطوتين ما يشوف قدامه. مساكين الركاب".

هكذا يبدأ راجي التعريض، فإذا أبدى المعاون اهتماماً بما يقول، أو أصغى بعيون مفتوحة فإن راجي يتابع: "صحيح أن الطول والنظر من الله، هذا الشيء معروف، الله سبحانه وتعالة خلق واحد طويل وخلق الثاني قصير، لكن المصيبة أنه لا يعرف السواقة، سواقته شيش بيش، وعامل نفسه أبو السواقة ورب الميكانيك.. هذه هي المصيبة". ص (440 - 441).

- إذا وصل هذا الكلام أو بعضه إلى آكوب يبتسم ابتسامة صغيرة ولا يتكلم. إنه شديد الثقة بنفسه وبإمكانياته، وحتى الأشياء التي لا يعرفها يقول إنه لا يعرفها، ومع ذلك يحاول، وكثيراً ما انتهت محاولاته إلى النجاح. فالمدحلة التي توقفت عند الكيلو مائة وستين، وفشل حتى المهندس الأميركي في إصلاحها، وقال إنها تحتاج إلى قطعة غيار، وما لم تتأمن هذه القطعة لا يمكن أن تتحرك من أرضها. ظل آكوب يحاول ويعالج إلى أن أصلحها. وكذلك ماتور الماء في الطريق أصلحه بعد أن رفع الجميع أيديهم وأعلنوا عجزهم، ونفس الكلام يقال عن التراكتور. .ص (441)

... وبعد أن حمّل آكوب وعاد مرّة أخرى وجد راجي في الكيلو مائة وستين لم يتحرك: السيارة مكسورة. ص (442).

... وبعد عدّة محاولات، خلال ساعة أو أكثر قليلاً يقول آكوب بثقة:

- خلص... كل شيء تمام، شغّل وامش وأنا وراءك.

هذه الواقعة التي جرحت راجي جرحاً بالغاً لم تغيّر في سلوكه تجاه آكوب إلاّ تعبيراً بسيطاً، إذ لم يتوقف عن التعريض به كلما وجد مناسبة لذلك.

لكن رغم أن راجي لم يغير موقفه من آكوب، ولم يتوقف عن التعريض والشتم، فإن شيئاً جديداً قد حصل: أصبح يثور إذا سمع أحداً يشتم آكوب أو يتكلم ضده كلمة واحدة. من حقه وحده أن يفعل ذلك، أما إذا أبدى إنسان ملاحظة، مجرد ملاحظة، على آكوب، حتى لو كان يردد ما قاله راجي، فإنه يصبح عدوّاً "من أنت يا أجرب، إذا حكى راجي، راجي

معلم وآكوب معلم، وأنت، من أنت؟" فإذا تجاسر أحد وقال إن آكوب بخيل أو يشرب بول إبليس فكان راجي يصرخ "تفضلوا، حاتم الطائي يتكلم... أحمد بن حنبل يفتي... تفضلوا"، ويلتفت إلى الذي تكلم "من أنت يا من تأكله البراغيث ويأكل القمل، أنت تساوي قرادة، فإذا لم تترك الناس الأشراف أساوي عظامك بأرض الطريق". ص (443).

وفي هذه الفترة عرف أن آكوب جاء من حلب، لكنه ولد وراء الجبال، إلى جانب بحيرة لم يخلق الرب أجمل منها، هكذا كان يقول. وفي تلك الفترة القاسية، ومع التبدلات الكبرى التي حصلت في أوائل القرن، آثر المذابح التي حلت بالأرمن، جاءت به جدته بعد أن فقد أباه وأمه وأكثر أفراد عائلته في تلك المذابح. جاءت به إلى حلب وفيها عاش. وأن هذه السيارة حصيلة عمر بأكمله، ورغم أنه تقدم في العمر ـ ولم يعترف بعمره أبداً ـ إلا أنه سيرجع خلال فترة قريبة، سنتين أو ثلاث سنوات إلى حلب، وبعد أن يتزوج سيذهب هو وزوجته إلى تلك البحيرة، وسيعيشان هناك، لأنه يريد لأولاده كلهم أن يولدوا على تلك الأرض. أما إذا تقدم به العمر فسوف يتفرغ لنظم الشعر!

كان آكوب يتوقع خلال سنة واحدة، إذا استمر العمل كما هو الآن، وبعد أن يبيع "القرقيعة" ويضيف ثمنها إلى ما جمعه، أن يشتري سيارة أخرى، سيارة أحدث. ولن تمر بعد ذلك سنة واحدة وعلى أبعد تقدير سنتان إلاّ ويقول لحرّان وللخط كله: كولا.. كولا ويقفل عائداً، أولاً إلى حلب ثم بعد ذلك إلى أرمينيا. ص (450 ـ 451).

ذلك اليوم من أواخر الربيع كان يوماً حزيناً مروعاً في حران. لم تشهد مثله من قبل، وقد تمر سنوات لا يخلع قلبها مثل ذلك الحزن. امتلأت البيوت في حران العرب بالصمت، وفي الليل المتأخر بكت النساء. ومقهى أبو أسعد لأول مرّة من ثلاث سنوات لا يستقبل أحداً. ولا يجلس فيه أحد، رغم أنه ظل مفتوحاً وعبده محمد الذي لم يكن في التشييع، وراجت في البداية إشاعة قوية أنه ترك حران، لم يشارك لأنه لم يستطع احتمال ذلك، بل رفض أن يصدق أن آكوب يمكن أن يموت. أما عبدالله الزامل وعشرات، بل مئات، من العمال فقد تركوا المعسكر دون خوف ودون إجازة أيضاً. فقط اكتفوا بأن أبلغوا إدارة الأفراد أن أحد زملائهم قد توفي ويجب أن يشاركوا في تشييعه. وإدارة الأفراد التي لم توافق ولم ترفض رفعت الأمر إلى الإدارة العامة. ولم يكتف الزامل وابن هذال والعمال الآخرون بهذا القدر من المشاركة فقد فعل كل واحد منهم شيئاً للتعبير عن الاحترام والحب الذي يكنه لآكوب.

لكن رغم هذا فإن موت آكوب ولّد عصبية لدى الجميع في حران، لم يكن مثل أي موت آخر. ص (468).

وشيعت الجنازة من مقهى أبو أسعد. كانت الجنازة حزينة، ولم يسمع على خطو الرجال الصامتين السائرين سوى كلمات الله يرحمه ولا إله إلا الله. وعند القبر، وبعد أن صلى ابن نفاع على الميت وجاء وقت تلقينه لم يعرف اسمه كاملاً ولم يعرف اسم أمه، وبعد أن نظر

ابن نفاع في الوجوه التي حوله واصل دون أن يسأل أحداً ودون أن يتردد:

- "يا يعقوب ابن فاطمة إذا جاءك الملكان الصالحان وسألات من ربك قل الله ربي والإسلام ديني والكعبة قبلتي والمسلمون أخوتي وأشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله..

وبصمت قاسٍ أُنزل آكوب إلى القبر، وسوّي القبر مع التراب عدا حجر صغير وضع كشاهدة.

ونامت حران تلك الليلة والليالي التالية بحزن لم تعرف مثله من قبل.

... بعد بضعة أيام كتب فواز بن متعب الهذال على الشاهدة بمسمار كبير:

الفاتحة هنا يرقد المرحوم يعقوب الحراني!. ص (469 - 470).

⋆ بيت الخلد :

● (وليد اخلاصي)

أحببته حقاً، ولقد زودني بخبرة كبيرة في إصلاح وترقيع ما هو مهترىء، فظلّت تلك الخبرة دليلي في الحياة إلى أن ظهر الشيخ بيير ليجعلني أفكر بالتغيير. ص (73).

اضطهدت في قريتي ثم هاجرت، وأما الآن فأحاول أن أبقى متماسكاً لا أغادر موقعي. ولقد حاولت بيني وبين نفسي أن أجد للقيادة مبرراً في اتخاذ قرارها الصاعق ذاك، فلم أجد سبباً واحداً له، ففزعت. ولو أن الشيخ بيير كان على قيد الحياة لكان وجد لي العزاء. ص (85).

وقد بلغني صوت الشيخ بيير في اللحظات الأخيرة خشناً وممتلئاً بالمعاناة في أقصى حالاتها، ثم توقفت. سكن كل شيء، ولكن الموت لم يكن في البال. ص (97).

من قتل بيير؟ من قتل الشيخ الوديع؟ من قتل الوداعة والأحلام؟ الكلسي إلا، فأنا أفكر في الذين يمتهنون القتل لمجرد خوفهم من حياة الآخرين. ذنب عظيم، أن تخرج من المعركة وقد سقط رفيقك ومعلمك من خلفك، ولست بقادر أن ترثيه إلا في سرك. ولم يكن هناك جثمان ليدفن. علمت أن الشيخ لم يخرج على الأكتاف، فهل أذابه حمض الكراهية، أم أنه حمض حقيقي يذيب الخصوم. وكان يعزيني في لحظات هجمة الحزن أن أتصوره قد تبخر في الهواء لرقته، فأقول لنفسي ها قد عاد صافياً كما أتى. ص (98).

ويقف بيننا الشيخ بيير سدّاً شفافاً، تساؤلاً مفزعاً، ولكنه لا يملك الإفصاح عن نفسه.

"ما علاقة الكلسي بتصفية الشيخ بيير"

وأستجمع كل الجرأة المختبئة بذعر أمام ذكرياتي مع الكلسي وأتمتم بنوع من الخجل

"أين دفن الشيخ بيير"

فيطرق الكلسي كواقف على ضريح، حزيناً اسفاً، ويتمتم "يرحمه الله. ولشد ما يؤلمني أني كنت في إجازة، فلم أودعه" ص (103).

★ المصابيح الزرق :

● (حنا مينا)

وتوقف آرتين الخمار عن غسيل الكؤوس وقال بلغة عربية محطمة:
- يا هو فارس "محبوسية" خلاص؟.
وقاطعه الحلبي كأن له ثأراً معه من أمس، وانتهره بنفس لغته المحطمة:
- محبوسة خلاص، هات عرق..
أجاب آرتين متظاهراً بالكياسة:
- على رأسي.. على رأسي، بس..
والتفت حواليه، وإذ وجد الشارع مقفراً من الشرطة أسرع فملأ كأساً وضعها على طربوشه وحملها إلى دكان الحلبي التي كان فارس قد وصل إليها، ص (185).

1 ـ (الكيدون) أشبه بحوش كبير، يتجمع فيه الأرمن ويبنون أكواخاً يعيشون فيها.

★ المستنقع :

● (حنا مينا)

وكان (كيدون للأرمن)[1] يقوم قريباً من المزرعة، على مدخل اسكندرونة. مؤلف من أكواخ خشبية وفيه بعض الحوانيت، وإلى هناك كان الوالد يذهب في الليالي، فيشرب ويعود ثملاً، وكانت الوالدة تخاف من ذلك لا لأنه يسكر، بل لأنه قد يتحرش بامرأة ما، والأرمن لا يتساهلون في هذه الأمور. ص (26).

وكان الوالد قد أخذني قبل يوم إلى حلاق في "كيدون" الأرمن، فقصّ لي شعري قصة ضحك عليها الأولاد وأبكوني لأجلها. ص (37).

... ، ذهبت الأم إلى : كيدون الأرمن واشترت ذروراً من حبر الكوبياء أذابته في فنجان القهوة، ووضعت لوحاً من خشب فوق وسادة سميكة، وتربعت أنا أمام هذه الطاولة الغريبة وشرعت أكتب.ص (41).

...، وكانت امرأته ظريفة سيدة في مثل عمره، تقول إنها من أصل أرمني لكنها عربية، فإذا اقتضت الضرورة أن تنتسب إلى الأرمن رجاء مغنم، قلبت اسمها إلى زاروتين. وقد فعلت ذلك خلال الهجرة من اللواء، فاستطاعت أن تؤمن لعائلتها مكاناً مجانياً في الباخرة التي نقلت أرمن لواء الاسكندرون إلى سورية ولبنان، أما إذا لم يكن ثمة داع لذلك حافظت على اسمها العربي، وزعمت أنها رأت العذراء في منامها وأنها طلبت منها كذا وكذا من الأشياء، فيصدق أهل الحي، ويتسابقون إلى تلبية طلباتها ودعوتها للصلاة على رؤوس أولادهم المرضى.

ويبدو أنها كانت تعتمد لائحة بأسماء القديسين، فهم يظهرون عليها بالتناوب، وكل منهم له مزاج وطلب ووصية، وكانت واسعة الخيال فيما يبدو، فهي لا تكرر قصة ظهور قديسين مرتين، بل تخترع كل مرّة قصة جديدة. ص (131 - 132).

وفي عرض البحر وقفت السفن. كان الأرمن يهاجرون بكثرة، جماعات جماعات، وكان المينا يزدحم بهم، وتراهم منتشرين على طول الشاطىء هم وأطفالهم وأغراضهم، بانتظار دورهم في الرحيل، ينامون ثمة، في العراء، ويقضون أيامهم تحت الشمس المحرقة، ويتزاحمون في النزول إلى البحر، والفرار إلى جهات مختلفة، ناجين بأرواحهم، وهذا ما نشر الذعر، وبث الاضطراب في المدينة، وزاد من الإقبال على الهجرة وعلى الحصول على وسائل النقل، وأدى إلى ارتفاع أسعارها، وندرتها، بحيث أن العائلة المهاجرة كانت تنتظر الأسابيع، وأغراضها محزمة، قبل أن تحصل على واسطة تنتقل بها إلى خارج حدود اللواء، تاركة بعد ذلك للأيام أن تتدبر أمرها. ص (434 - 435).

⋆ النخلة والجيران :

● (غائب طعمة فرمان)

قالت في يأس :

والخبازة منين تجيب الفرن؟ يراد له دنانير

ـ ثلاثين دينار.. إذا عندج ثلاثين دينار، هسه اسويج ويه واحداً أرمني عنده أحسن فرن بذاك الصوب. ص (26).

ـ والفلوس منين؟.. ومعقولة الأرمني يتحنن على مسلم؟

ـ مضطر! وخوش آدمي، تريدين الصدك؟ لو آني عند فلوس جان اطيته، واشتركت وياه. ص (27).

وخامرها شك به قالت لنفسها آني بزواجي ما تهنيت، عاد من ورا أرمني؟ ص (32).

جلست سليمة الخبازة على الحصير. كان الحصير حاراً. هزت عجيزتها عليه بخفة الفرح، ولذة الانتصار، وكذلك كان خاجيك خفيفاً مرحاً، رجلاً قصير القامة، ضئيل الجسم، أرمنياً ابن أرمني، تكلم بصوت عصفوري عسر عليها أن تفهمه. ولكنها فهمت حين تحدث عن الأفران والانجليز. ص (62).

ولاح الرضا علي وجهها. ونسيت حرارة الحصير الذي فخرته الشمس. وفكرت بخاجيك. كان عاقلاً، وخجلت أن تكون "معيدية" ومشايفة أمامه، وهو جالس وراء الطاولة، وأمامه دفاتر طويلة، وأقلام، مثل أحسن مأمور بلدية. وسلمته الثلاثين ديناراً. فتناولها مصطفى بسرعة: ـ اشو اكتب سند للخاتون

قال خاجيك بصوته العصفوري:

ـ آني يكتب بالأرمني.. شيعرف عربي!

اعترض مصطفى "الله يرضى عليه"

ـ لا، لازم بالعربي، الخاتون متعرف إلا بالعربي

قالت:

ـ لعد شتريدني أعرف، مسقوفي؟ ص (63).

وعانى البطالة مرّة أخرى، ولكن عمله في الجيش البريطاني دلّه على تجارة رابحة لا تكلف غير رأسمال متواضع واستخدام ذكي لبعض ذوي الصلات والخبرة بالجيش الحليف، وكان خاجيك من هؤلاء. ص (65).

ورفع كأسه، ورأى عيني خاجيك الحزينتين، كان خاجيك عابس السحنة، ينظر إليه وهو يعب الخمرة اللاذعة بيسر فقال:

عبالك يشرب ماي. ص (69).

- سليمة ، آني من قهري

- لو السكر يداوي من القهر، جان شربت قرابه!

- وشكو عليج مقهورة؟ أنت تخليه يلعب عليج.

- وليش وحده اللي يلعب عليّ

- شنو مقصودك؟.. گولي!

- اسكت عني، ما عندي كل مقصود

- لا، أنت تقصدين خاجيك.. هذي مو بيديه الانكليز راح يمشون.

- من الأول أنت ناوي تلعب عليّ.. تذكر الوصل اللي كتبته؟

- أي .. شكو بيه؟

- ....

- اش مكتوب بيه غير بسم الله الرحمن الرحيم؟. ص (171 - 172).

⋆ أوراق الليل والياسمين :

● (فيصل خرتش)

لم تنزلق رجل مكرديج، ولم يضرب ضربة في غير مكانها، لكنه لم يعرف كيف حصل معه ذلك؟، فجأة وجد نفسه فوق كومة من الحجارة: والحجارة كانت حادة من تلك التي توضع في أساسات البيوت وقفز خليل معاونه وحمله وخرج به إلى الظل أمام البناء المقابل، أسند ظهره على الجدار وركض يبحث عن أي شيء، اجتمع بعض من الناس حول مكرديج مسحوا له الدم الذي انسال من أعلى رأسه، وسقوه ماء..

عاد خليل وحمله وانطلق به إلى البيت. ص (7).

منذ طفولته لا يعرف لنقل إنه لم ينتبه لذلك أبداً منذ مات أبوه وسلمه مسؤولية البيت وهو بعد صغير لم يتجاوز الخامسة عشر من عمره أغمض عينيه واستسلم لهذا الخدر اللذيذ الذي مسح عيونه بشيء من العذوبة فرأى نفسه وحيداً في حديقة واسعة مليئة بأزهار البنفسج والياسمين والقرنفل ورأى عند طرف الحديقة الغربي بحيرة ماء واسعة تقدم إليها وجلس عند حافتها كان الوقت مساء والشمس تقبض من نور الماء آخر قبضاتها وتلصقها في نهاية الأنف المشبع برائحة دماء البرتقال وأخرج نايه وراح يعزف ذلك اللحن الذي شق البحيرة وأخرج منها حورية الماء سبحت باتجاهه ووقفت أمامه مدت يدها وقالت له "تعال إليّ" تقدم منها ومشى مشى فوق الماء وهي أخذته إلى بعيد حيث كان السكون ينوح بأطراف الحطاب، وهناك أضجعته فوق بساط من الماء الأخضر ومست وجهه ورأسه وغسلته بماء النهر ونشّفت جسده بأوراق الورد مسحت وراء أذنيه وتحت أبطيه ثم حملته على ظهرها وعادت إلى حديقة الورد ففتح عينيه فكان كل شيء جاهزاً. ص (9 - 10).

كانت مارو تدور حوله وتقول كل شيء وتسأل عن أي شيء فأنت تعرف أنني أطيعك في كل ما تريد، لماذا؟ لأنني زوجتك وعلي أن أطيعك كخادمة. نعم كخادمة وتريد أن تتركني مع هذه البنت وتذهب إلى أين وماذا فعلنا لك إننا نداريك مثل العين المريضة وأسرعت تدخله إلى البيت وتمسك به من كتفيه وتطلب منه أن يخبرها بوجهة سفره وهنا ضحك مكر قليلاً وقال لا تخافي: أنا اشتقت إلى آني.. إلى تلك الابنة الجاحدة فأنا لم أسمع خبراً عنها منذ ستة أشهر وركضت تدور في المنزل وعادت بأكياس الجوز واللوز والبندق ثم ذهبت وعادت

وقد ارتدت ثوباً بسيطاً بأكمام، يسترها من رقبتها إلي ما تحت، وارتدت في ساقيها جورباً سميكاً ومنتعلة (قندرة) ذات كعب عال وفاتحة على رأسها وشاحاً أسود اللون مثلث الشكل وقد أرست خلفها زاويته الوسطى لتستر بها ظهرها وضفيرتها وهي تردد في أرض الدار لا يمكن أبداً، كيف تذهب وحدك وتتركنا وحدنا ألا تخاف علينا؟ قال مكرديج أنت أيضاً لا تخافي سيمر عليكما خليل كل وقت ثم أنني لن أتأخر كثيراً وهي ابنتي أيضاً اشتقت إليها كثيراً. ص (13 - 14).

ثم أطلق بصره في فضاء الجبال، وتذكر ما بداه السلطان عبد الحميد، فقال في نفسه هذه هي نهاية تلك البداية.

صرّت العربات بهم في الطريق الجبلية، تتمايل على جنبيها، وتتوجع على الصامتين الذين يتأرجحون في داخلها.. سارت العربات مسيرة ساعة واحدة ثم توقفت، قال السائقون إن أجرتهم قليلة والحكومة لم تعطهم إلا الشيء القليل فعلى من يريد من الأرمن استئجار عربة فليدفع الآن ليرة ذهبية واحدة، ووافق اليوزباشي على ما جاء في قول السائقين واضاف: إن جلودكم محشوّة بالليرات.

قال أحد الركاب: إنهم لم يستعدوا لذلك، لقد تركوا بيوتهم وأموالهم دون أن يحسبوا حساباً للسفر.. وهو يرجو، هكذا قال، أن يعرفوا وجهة سيرهم على الأقل صفعه اليوزباشي برصاصة واحدة، وتابعت العربات طريقها راجعة إلى الوراء، بينما سارت جموع رجال الأرمن مشياً على الأقدام، باتجاه لم يكن أحد يعرف الاتجاه فتش اثنان من العسكر الرجل المرمي على الأرض وجلبوا محتويات جيوبه إلى اليوزباشي. ص (35).

... وعند نبع ماء صغير، توقفت البغال للشرب، وللغسيل وشرب العسكر وغسلوا وجوههم ورؤوسهم.. وسمحوا لواحد من قافلة المبعدين أن يتقدم الرجل خطوة وأخرى، ثم ألقى نفسه في النبع، فتناولته رصاصة في رأسه، وضحك العسكر الأتراك، وأشاروا لآخر أن يتقدم، فلم تستجب رجلاه، وطرطق الخوف بأسنانه وأوصاله، وأشاروا إليه أن يتقدم، فما تقدم، قال الجاويش (عصيان أوامر) فأطلق جميع العسكر النار عليه.. وسقط على بعد ثلاث خطوات من الماء، واستعدت القافلة للسير وركب العسكر على بغالهم، وكانت عيون السائرين معلقة بنداوة الماء.. ورددت الوديان حرقة العطش التي تجتاح حرارة الأفئدة. ص (41).

أشار الضابط العسكري لمانوش، أن تتقدم إليه، فلم تدر ماذا تفعل؟ هل تتقدم أم تبقى في مكانها؟ نظرت إلى أمها فأمرتها أن تبقى.

الضابط: أشار مرّة أخرى لمانوش أن تحضر إليه كي تنظف له غرفته، مارو، هاجمته بصوت مرتفع، وهي تقول، إنهم أولاد أناس محترمون، ومن يظن نفسه؟، إننا لم نأت إلى هنا لنخدمك أنت وغيرك، لو كان أبوها هنا لما استطعت أن تطلب منها شيئاً..

عسكرك هم المكلفون بنظافتك، وليس بنات الناس، إننا من عائلة محترمة أيها السيد، لكن الضابط أصرّ على مانوش أن تأتي إليه، جرتها أمها إليها وخبأت رأسها في صدرها، تقدم الضابط وجرّ شعر الفتاة، فما كان من مارو إلاّ أن دفعته برأسها وصدرها، ثم أمسكت برأس مانوش وكتفيها تغطيهما برأسها وصدرها، الضابط.. اندفع يمسك شعر مانوش فسقط غطاؤها عن رأسها، مارو بصقت على الأرض ثم دفعته بعيداً، اختل توازنه وسقط على قفاه، ضحك الميحطون بهم فاندفع كالأفعى، وضرب مارو على رأسها، ثم صفعها عدّة صفعات، وأبعد مانوش عنها وجرها محاولاً إدخالها بالقوة إلى غرفته، اندفعت مارو إليه، وأمسكت يده وعضته، فصرخ ألماً، وأمر العساكر بأخذها فأخذوها وطرحوها أرضاً وصفقها أحد العسكر بكعب بارودته، فسال الدم على وجهها، وصرخت مانوش وأفلتت من يدي الضابط واندفعت إلى أمها تمسح دمها وتبكي عليها، ومارو تعول وتنتحب وهي تصرخ: أين كان كل هذا؟ أين كان كل هذا مخبأ لنا؟ أين أنت يا مكرديج؟ ص (55 - 56).

... الرجل قال من أنت ؟ لهاشم أفندي..

وهنا بدأ هاشم أفندي بتركية قوية ينطلق ليقدم تاريخ حياته حتى وصل إلى جمال باشا وذهابه مع فرق المتطوعين إلى راجو وطردهم منها وخوفه من العودة إلى حلب وأخيراً قال إنه كان يفكر بكتابة تحقيق صحفي عن ثورة الأرمن، ثم أنه غير فكرته، وسوف يجعل ذلك في كتاب، إذا قيض الله له العودة إلى حلب والاستقرار فيها مرّة ثانية، وهو الآن يجمع معلومات في دفتر خاص تركه في الخان.. من أجل عمله هذا. مدّ آرام يده تحت مسنده وأخرج الدفتر الصغير وقال، هل هذا هو دفترك؟، فأجاب هاشم أفندي نعم وظل ساكتاً.

قال آرام: نحن لا نريد منك إلا أن تكون منصفاً، وأن تكتب ما تراه دون أن تزيد حرفاً وسوف يحاسبك التاريخ عن كل كلمة تكتبها. ص (65).

... شدّوا رؤوس الفتيات إلى خلف، ومن أعجبته واحدة أخذها إلى وراء صخرة وراح يضربها حتى يغمى عليها ثم يعود وهو يقهقه ويشد دكة سرواله.. وكانت تسمع من حين إلى آخر طلقات رصاص قريبة ربما قتلت واحدة لم تدعهم يمسّوا جسدها "من يدري"؟ ص (86).

رأت كل شيء، رأت الموت متربصاً وراء كل حجر، رأت الجثث المنتفخة في الطرقات الجبلية، ورأت الجثث التي فرقتها الطيور في الوديان، رأت الصغيرات وهن يخطفن ليصبحن زوجات المستقبل، رأت الأولاد وهم يجمعون ويؤخذون إلى الوديان تطلق عليهم النيران ويبقى صوتهم وبكاؤهم في أذنيها.. ورأت النساء العاريات تحت شمس حزيران المحرقة وتظل أجسادهن البيضاء مرتسمة على الصخور التي تكويها الشمس بحرارتها.. رأت السكاكين وهي تشق البطون بحثاً عن الذهب، رأت كل ذلك حتى فقدت اخضرار عينيها.. ظلت تتهدّج وعورة الدروب وحرارة حزيران.. وكان ذلك المساء.. عندما جرها من شعرها

العسكري وأخذها إلى طرف صخرة كبيرة لم تفعل شيئاً لم تصرخ لم تقاوم لقد أصابها الخبل.. سارت وراءه مستبلة جثة بدون روح وحين رأت سيرانوش ذلك اندفعت كاللبوة التي فقدت شبلها قذفت نفسها عليه وراحت تضربه وتعضه وتسبه، ترك مانوش وراح يحاول أن يخلص نفسه من يدي سيرانوش حاول أن يمد يده إلى خنجره ولكن سيرانوش كانت أقوى منه فرمته أرضاً ووقف جميع من في القافلة ينظرون إلى سيرانوش وهي تخرج خنجره العسكري من وسطه وترفعه عالياً وتضربه. ص (124).

⋆ موجز تاريخ الباشا الصغير :

● (فيصل خرتش)

... ربما يبدأ حربه في هذه المرة، يسحق فرنسا بكامل جيوشها وكذلك يفعل بجمال الراعي الذي يبعده عن أهله شدّ رأسه إلى الأعلى مرتين. من يعرف ماذا سيفعل هذه المرّة؟ هو يعرف أن العجوز الأرمنية أم جميل وصلت إلى هذا القصر الكبير، رمّمت فيه غرفتين، وسكنت وسط هذا الخراب. أدرك أنه سوف يرعبها إن هو تسلل إليها. ربما تكون نائمة. صرخ، صفّر، ضرب الحجارة بقدمه. سمعت صوته آتياً من بعيد هذا يكفي.. تعال.. أين كنت منذ زمن؟ تقول إليه فاتحة يديها، مرّغت رأسها فوق صدره، شمت رائحته، سبقته لترفع فتيل لمبة الكاز ادخل.. ادخل.. أنت متعب يا ولدي.. إلى متى تظل تتعذب في هذه الحياة؟ كانت تمسح دموعها بالكلام الكثير الذي تقوله. أنت جائع. وفعلاً أحس بالجوع والتعب المتراكم والبرد. إنها باردة. أخذت شقف النار إلى مدخل الباب. وضعت فوقه كمية من الخشب. نفخت النار، امتلأت عيناها بالدخان. راحت تسعل والدموع تشرّ فوق وجهها كلّه قل لي من أين أنت قادم؟ إنهم يلاحقونك حتى الآن. أليس كذلك؟ أنت مطرود اليوم وهي تنفخ وتسعل، قل يا بن الحرام ألست أمك التي ربتك؟ ص (16).

... الحق على أبيه الذي لم يعلمه صنعة لا بأس بها عندما أخذته يوم وفاة أمه أيضاً وربته لم يكن لها أطفال أحبته ورعته. ولم تعطه إلى أي أحد من أهله. قالت:

: الباشا هو ابنتي. لا أحد يأخذه مني. أنا ربيتها.

كانت جارتهم، ومنذ كان صغيراً أسمته الباشا "جاءت باشا. راحت باشا" تشتري له من عند دكان الحاج خليل.

"تعالي باشا كلي" وهكذا أصبح الباشا لقبه الطاغي عليه واسمه أيضاً. ص (42).

كانت مريم الأرمنية هي الوحيدة المسموح لها بأخذه والجلوس معه، والبقاء عندها في البيت لأنها تزوجت من حسن الشامي ولم تنجب أولاداً لعدة سنوات. فقد جاءت صغيرة، أحضرتها أمها، دارت بها كل الحارة، دقّت البيوت بيتاً بيتاً حتى وصلت إلى بيت علي الشامي رأت هيبته وشكله الذي يدل على معرفة الله وإيمانه كبير. هكذا قالت: "ابني أمانة يا حاج عندك.

ابني ابنتك.. مثل ابنك وأكثر. أنت تعرفي الله...".

بكت كثيراً ثم قبّلت الفتاة الصغيرة، وحضنتها إلى صدرها كانت تعرف هذا القدر الذي ركّب عليها.. ثم عاشت مع أهلها الجدد، تلعب مع أبنائهم. وتأكل وتنام معهم. لكنها ظلت مميزة بشدّة بياضها وخلتها السوداء. وظل بالإمكان تمييزها وبسرعة عن البقية رغم الدقات البدوية التي وشمت بها يدها ووجهها ثم حين نضج صدرها وأصبحت تستحي من رؤية الرجال. دعا علي الشامي أمها من قرية اعزاز، فجاءت هي وأخوها وابنها الصغير. خطبها منها لابنه حسين فوافقت وانتظرت حتى بنى بها الولد. ص (42 - 43).

الباشا الذي خرج من بيته مشتعلاً بالليل رأى أشباح قشلة الأتراك مترامية الظلال كأنها حشد خاشع في صلاة جماعية. قال: اليوم سفر والمال ذهب، بعضه عند الزوجة والباقي لهاروت والديجين الأرمنية. هل يخرج من حلب فارغ اليدين؟ استطالت أمام عينيه هذه القشلة التي يعرفها شبراً شبراً كأنما هو الذي بناها. هو عمل فيها فترة من الوقت، وخبر كل زاوية فيها، وأدار أماكن ضعفها في ذاكرته. ص (75).

★ الجندب الحديدي :

● (سليم بركات)

إننا نحب (كيفورك) لأنه تغلب على ستة رجال مسلحين. ص (21).

.. كان وقتاً ليس لنا، مثل الأوقات كلها التي تعاقبت على الأرض. بيد أن المكسورين مثلنا لم يكن ليأبهوا لانكسار جديد، ولم يكن لأحد أن يأخذ منهم ما لا يملكونه. لذا وضعنا الدبابيس في علف بقرات (سيروب)، وفتحنا سدود المياه على حقول (غربيت) حتى اختفت، ثم مضينا إلى مخادعنا لننهب ليلاً ما لم نقدر على نهبه نهاراً. ص (83).

⋆ الضاحك الباكي (ثروت) :

● (فكري أباظة)

وأخذ يبحث عن الحب فدله أحد أصحابه على المنزل نمرة 19 في "بنسيون" أربأ بقرائي أن أسميه... مالكم واسم "البنسيون" وموقعه والحب لا علاقة به بالقصور ولا بالأكواخ. والحب لا صلة له بالجوامع ولا بالكنائس ولا بالمواخير. ص (18).

هذه المخلوقة الغريبة تستقبل الأستاذ الولهان وعليها قميص عادي من نوع ما يرتديه الجنس اللطيف لنفسه، وحده، للمعجبين ولا للعشاق..

وقدماها هاتان عاريتان. وهذه البودرة وهذا الأحمر لم يقوما بواجب استقبال الضيف العزيز..

يستعرض الشاب هذه المظاهر في نفسه وقد استلقت هي على الوسادة وسبحت في جو الأفكار.

وطالت لحظة السكوت فحدق الأستاذ في عينيها وإذا به يظفر بدمعة!..

- تبكي ؟..

- ... .

- ثروت ! أتبكين ؟!

هذه دمعة أخرى. وهذه ثالثة. ثم هي تخفي وجهها بين الوسادتين فيقترب بيديه نحو وجهها فيلمس ماء الدموع! والشاب عواطفي فهو يطبع على ثغرها المبلل قبلة ولا يتمالك أن يحكم قلبه الطيب فتتساقط على وجهها من عينيه قطرات الدموع.. وإذا تحس الفتاة دموع الفتى تنهض مأخوذة وتهتف بصوت خافت:

- تبكي ؟!

فيقول : نعم !

- ومن أجلي ؟

فيقول : نعم !

- ومن غير أن تعلم لِمَ بكائي؟

فيقول : نعم !

فتحدق آسفة ثم تقول: يالك من تعس !!

ثم تتناول منديلها فتمسح دموعه بعطف وأسى.

ثم بغتة تستوي جالسة في سريرها وتحدجه بنظرة ثائرة ثم تشرع في هذه الأسئلة:

أ ما اسمي ؟

- ثروت ..

- كذب ! ... ما جنسيتي ؟

- مصرية ...

- كذب ! ...

وتمر فترة قصيرة من سكوت في نظر الفتى الطويل.

وتقفز الفتاة من سريرها وتتجه نحو الدولاب فتخرج ملفاً فيه أوراق. ثم تعود إلى سريرها وتخرج صوراً فوتوغرافية تحدق فيها ثم تعرضها عليه: "وهذه صورة أبي.. وهذه صورة أمي... وهذه صورة أخوتي.. وهذه صورة منزلنا في "أرمينيا".

ويصيح "شكري" بدهشة قائلاً: "أرمينيا"؟!

فتضحك ضحكة عنيفة وتقول: نعم أرمينيا. ألم تفهم للآن أنني "أرمنية"؟..

فيتمتم هامساً: ثروت !..

فتقول : ثروت !..

ثم تجهش بالبكاء وقد قبضت على ملف الأوراق... وتنتابها إذ ذاك حركة تشنجية ثم يستولي عليها فجأة: طارىء جنوني فتطوق بذراعيها عنق "شكري" بشدة وقوة ثم تصيح فزعة مأخوذة وهي ترتعد ارتعاداً واضحاً: أنقذني من الوحوش... أنهم ذبحوه!.. أتوسل إليك أنقذني. جاء دوري. احمني من السكين. ص (25 - 26 - 27 - 28).

★ صخرة طانيوس :

● (أمين معلوف)

- لذا سلّمتُ، بعد يومين ، بأن أوكل هذه المهمّة الدقيقة إلى رجل على قدر كبير من البراعة، هو السيد هوفسيبيان، ترجمان قنصليتنا الأرمني، قبل أن أتابع سفري.

"وغداة رحيلي بالذات، عُثر على طانيوس، لا في ليماسول حيث كنت قد بحثت عنه، بل في فاماغوستا. وأوصاه السيد هوفسيبيان ألاّ يترك المنزل الذي كان يقيم فيه، واعداً إياه بأن يبلغني رسالة في شأنه، وقد وصلتني الرسالة فعلاً، بعد ثلاثة أسابيع، على يد سكرتير اللورد بونسونبي.." ص (237 - 238).

بعد ساعتين تُقلع سفينة صاحب الجلالة كورادجز (باسلة) فإذا كان لديك أغراض تركتها في فاماغوستا أو أيّة فاتورة غير مدفوعة، قل لي، فصديقنا هوفسيبيان سيرسل مَن يتكلّف الأمر. ص (267).

★ حدائق النور :

● (أمين معلوف)

وفي أقصى الشمال، حيث منبعه، ينحدر "دجلة" الجموح بين الصخور والوحيدون الذين يجسرون على امتطائه، هم بضعة نوتيّة من الأرمن وعيونهم شاخصة إلى فوران الماء المخادع. ص (7).

وتروي ملاحم "الأرمن" القديمة في أية ظروف استدرج ملكهم الأجل (حسرو) في السنة التاسعة والأربعين من حكمه خارج قصره في "خَلخَل" بحجة الصيد بالكلاب وعلى ظهور الخيل. وطعن غدراً بيد عميلين لحساب (المدائن) وأية تمزقات استتبعت ذلك وكيف أن "شاهبور" وكانت جيوشه قد أصبحت بشكل غير متوقع على الحدود، رأى نفسه مضطراً إلى اجتياح المنطقة لوضع حدّ للفوضى التي لا تطاق، وكيف أصبحت الأسرة الحاكمة صفر اليدين وألحق أقطاعها على عجل بالأملاك الساسانية؛ وكيف دخل كذلك البلاد كهنة "أتروباتين" مزودين ببيوت نار مقدسة متجولة منصوبة على عربات للصلاة خلف الخيالة، وجالوا على الولايات الأرمنية واحدة واحدة واستماتوا في إخماد المعتقدات المحلية وإهانة الأرباب المنشقين.

وكيف اختارت أعرق أسر البلاد عند ذلك المنفى، منتقلة بادىء الأمر إلى "ميليتين" ثم إلى "البحر الأسود" و"روما" نفسها، ساعية إلى إثارة قادة الجيوش والشيوخ بحكاية ما قاسته من آلام، واستمع إليهم وتعاطف معهم، واستنكر ما حدث وقطعت الوعود.

بيد أن أحداً لم يحرك رمحاً واحداً. ص (224).

⋆ في سبيل الحرية :

● (عبد الرحمن فهمي)

أبي ... ! ... أبي ... لا تقل هذا..! لا تقل إنك تخليت عن قضية وطننا... لا تقل إنك نسيت أرمينيا... إنك تعيش من أجلها لا من أجلي...! أنا أيضاً أعيش من أجلها... إنني أتدرب على الفروسية لأكون بجانبك حين تعود إليها... ألم تعدني بأننا سنعود عندما أبلغ سن الرشد لنحرر الوطن ونتابع الكفاح للهدف الذي سقطت أمي في سبيله..؟ ص (51).

عندما نعود إلى أرمينيا... ونذهب إلى الأب أصلانيان ونقول له إنك لم تزل حياً... سيسري الخبر في سهول أرمينيا كلها... سيتوافد الفلاحون إليك في الدير حاملين أسلحتهم ضد الترك من جديد...

سيجتمعون حولك هاتفين..."

فأكمل قطان حديثها قائلاً في مرارة "اشنقوا هذا الرجل.. إنه كاذب.! ص (57).

لم يكن ثمة مفرٌ من اتباع هذا الطريق، ثم عاد يطرق في أسى قبل أن يقول، كان آرتين معي في الخيمة... وكنا وحدنا عندما فوجئنا بالأتراك يقتحمون المعسكر من ناحية، وحاول آرتين أن يخرج ليعيد تنظيم صفوف رجالنا فصرعته رصاصة على باب الخيمة، وسقط تحت أقدامي يتخبط في دمه.. وفي هذه اللحظة وصلت أمك إلى المعسكر... كانت قد علمت بأمر هذا الكمين ولم تجد أحداً ترسله لتحذيرنا... فجاءت بنفسها...

ولكنها وصلت بعد فوات الأوان. ورأيتها بعيني هاتين ورصاص الأتراك يمزق رأسها وصدرها.! كان الموقف عصيباً.. ولكنّي تذكرت وجهك البريء في هذه اللحظة، فنحيت صورة أمك وصورة آرتين جانباً، وأخذت أفكر في مصيرك. لم يكن بد من أن أعيش لك بعد أن قتلت أمك فاتخذت هذا القرار الخطير... كان آرتين يشبهني في القامة ولون الشعر، فأسرعت أخلع ملابسه وأرتديها بعد أن ألبسته ملابسي، وهكذا تبادلت معه الشخصية. وكانت العقبة الكبرى هي ملامح الوجه. فأقدمت على عمل لا زلتُ أخجل حتى الآن من نفسي كلما تذكرته... لقد أمسكت بسيفي وأخذت أشوه ملامحه حتى استحال على أقرب المقربين إليه تميزه...! ص (58).

فأخذت نتطلع من باب الدكان إلى الشارع المائج بالجموع، ورأت في وجوههم السمراء

قلقهم وتوتر أعصابهم، فأحست بالرثاء لهم. إن بلدهم توشك أن تطأها أقدامُ غزاة جبابرة، وهي لم تكد تَخلُصُ بعدُ من آثار أقدام غزاة جبابرة آخرين منذ تسع سنوات.

وشردت بخواطرها إلى وطنها الذي لم تره منذ كانت في الثانية من عمرها، إنها تحب وطنها ذلك البعيد، وقد وهبت حياتها لتحريره من أقدام الغزاة الجبابرة، وتذكرت في هذه اللحظة أن من يطأون وطنها بأقدامهم هم أنفسهم أولئك الترك الذين يحكمون هؤلاء الفلاحين ذوي الوجوه السمراء والعيون السوداء والملامح النبيلة، أجل... الملامح النبيلة التي رأتها في ذلك الغروب الأغبش على شاطىء البحر، لقد كان فوق الجبين ضربة سوط وفي العينين دمعة قلب جريح، ولكنهما لم تحجبا النبل الذي تنطق به هاتيك الملامح، بل زادتاه جلاء واتضاحاً. ترى أين هو الآن؟ وماذا يفعل؟ أنسيها؟ أم لا يزال يخرج كل أصيل إلى الشاطىء الرملي يترقبها؟. ص (189).

★ رياح الشمال (سوق الصغير)

● (نهاد سيرس)

ـ كيف هي أحوال البلد ؟

ـ سيئة. قال ذلك وهو يلف سيجارة. ناولها إياها، وأشعلها لها. نفثت الدخان عدة مرات ثم قالت:

ـ هل أخبرك آرتين ؟.

ـ بماذا ؟.

سيخبرك هو بنفسه. لقد قررنا أن نهرب من حلب.

أبقى سيجارته غير مشعولة وهو ينظر إلى سانتوس:

ـ ولماذا ؟

ـ قال لنا أحد الجيران إن رجال الدرك سألوا عن آرتين. لقد أصبحنا على يقين إنهم يعرفون عنه شيئاً. أحدهم ضعف وحكى.

أشعل سيجارته ثم سألها:

ـ من أحدهم؟.. من الحلقة مثلاً؟ خلوق أفندي أو الآخرين اللذين قبض عليهما؟.

ـ أنا لا أقول خلوق أفندي، قد يكون أحد الاثنين. ثم... هناك خبر سيء آخر يقولون إن الأتراك سيعيدون جميع الأرمن الذي هجّروا إلى الصحراء، وهربوا إلى حلب، سيعيدونهم إلى دير الزور من جديد، وقد تحدث مذابح هنا أيضاً على غرار مذابح 24 آب من العام الماضي. إن المسألة الأرمنية تزعجهم، وكذلك قررنا أنا وآرتين أن نهرب إلى بيروت. هناك الوضع تجاه الأرمن أفضل من هنا. فهي مدينة كبيرة ونستطيع أن نختبيء فيها بسهولة. ص (232).

* رياح الشمال (1917)

● (نهاد سيريس)

قال الشيخ مشعل وهو يطيل الأحرف الصوتية:

ـ إن ما رأيته أنت وحرمتك في الطريق، هو أمر عادي.

ـ ماذا ... عادي؟ وكيف هو أمر عادي؟.

ـ إنهم من الأرمن. إن الأتراك يقومون منذ عام بتهجير الأرمن من أرضروم إلى صحراء سورية والعراق، وأثناء سوقهم يقومون بقتلهم والخلاص منهم.

صمت عمر وجعل يحك قذاله. اللعنة. وهذا الأمر لم يخطر بباله قط. كيف يمكن أن تتحول الدنيا كلها إلى ذبح ونحر. أي عصر ابن حرام هذا. وماذا فعل الأرمن؟ إن كان ذبح الناس شيئاً عادياً فإن كلام الشيخ هذا غير عادي....

أغاظه طلب مشعل، إلا أنه فهم نواياه، فإن كان الرجل أرمنياً فإنهم سيرفضون بقاءه لديهم هذا الشيء هو من الأمور التي يصعب فهمها. قال عمر:

ـ إنه عربي فهو يتحدث بالعربية أفضل مني.

ـ هذا ليس عذراً. فهناك من الأرمن رجال يتحدثون بالعربية أفضل من الرصافي. ص (112).

قال لهم إنهم على علم بهذه الجثث وأن رائحة نتنة تبعد قطاع الطرق عن المغارة. وأنهم على علم بأمر الذئاب وأن الجثث هي لعائلة هربت من قوافل التهجير واختبأت في المغارة وفي أحد الأيام جاءت قوة من الأتراك تبحث عن الضبع فوجدت هؤلاء المساكين فذبحوهم وتركوهم طعاماً للذئاب. ص (307).

⋆ الخميس الحزين:

● (وديع اسمندر)

تنفس عبدالله بارتياح وهو يدخل الخمارة. كانت رائحة المشروبات المميزة والتي يحبها، تملأ المكان كالعادة.

ـ مرحباً .. خواجا آرتين !

ـ أهلاً وسهلاً، يا مرحباً بالأستاذ عبدالله.

جلس عبدالله وراء طاولة صغيرة. وتقدّم الخواجا آرتين يمسح الغبار من أمامه.

ـ أين أنت يا رجل ؟ :

سأله الخواجا بمودة، ثم قال بسرعة من يكتشف شيئاً :

ـ يبدو أنك وقعت على الأرض قبل أن تشرب، أرى ثيابك ملوثة بالغبار؟

نقر عبدالله بسبّابته فوق حنجرته وقال باسماً :

ـ ريقي ناشف يا خواجا .

ـ كل الذين يأتون إلي هكذا. ولكن أخبرني ماذا حدث معك ؟

ـ هات بطحة أولاً وبعدها أحكي لك.

في ختام القصة، قال آرتين ضاحكاً :

ـ أتقول إن كلب السيدة قد شتمك ؟ :

ـ هذا ما حدث .

ـ ولكن شتمك بالعربي أم بالافرنسي .

كان الخواجا آرتين مربوع القامة. متين البنية. وشعره الأبيض ينسدل فوق جبينه العريض. وكان وجهه المستدير يحتقن بالاحمرار الدائم. كانت ملامحه توحي بالقوة والطيبة.

على الطاولات والزبائن، وبعد لحظات هبط من السيارة رجل نحيل كالجرادة يرتدي دشداشة بيضاء، وربما هي الشيء الوحيد النظيف الذي يملكه. كان الخواجا يروي الحادثة لاثنين من الزبائن يجلسان في زاوية الخمارة. ويشير باصبعه إلى عبد الله:

ـ الأستاذ كان موجوداً. دخل السائح يترنح، ونظر إلي صائحاً: هات ليتر ويسكي. قلت له تكرم عيونك. كانت ذرات الغبار ما تزال تتطاير داخل الخمارة، وبين يدي زجاجة بيرة طلبها الأستاذ عبدالله نظر الرجلان إلى عبد الله، فهز رأسه موافقاً، بينما كان آرتين يتابع روايته:

ـ يبدو أن السائح كان في عجلة من أمره. فصرخ بي: هات ويسكي ولك. فأشرت له بيدي أن ينتظر لحظة، لكنه عاد إلى لهجته الآمرة المهينة. فقلت: ليس لدي ويسكي. تطلع الرجل إلى زجاجات الويسكي وصرخ بغيظ: وتلك الزجاجات ماذا تفعل هنا؟. أجبته بهدوء ليست للبيع وهنا جنَّ جنونه وزعق: أنت حمار كم تريد ثمناً للخمارة بكل ما فيها؟.

نظر الخواجا آرتين إلى عبدالله، ثم التفت إلى الرجلين وقد ازداد وجهه احمراراً:

ـ أنا حمار ؟ وبصفعة واحدة رميته بين أحضان الأستاذ عبدالله. أليس كذلك يا أستاذ؟ ضحك الثلاثة. وقال عبدالله:

ـ ولكنك لم تكتف بتلك الصفعة يا خواجا.

فقال الخواجا بحماس :

ـ الحمد لله على السلامة. أنت قد ولدت من جديد.

كانت خمارة الخواجا آرتين لا تتسع لأكثر من أربع طاولات، ولها مشرب خشبي فيه باب صغير يدخل ويخرج منه الخواجا لخدمة الزبائن.

كان بعض الزبائن يفضلون الوقوف وتناول مشروبهم على السريع، في حين كانت الطاولات تزدحم بما يشبه الأصدقاء، زبائن اعتادوا المجيء إلى الخمارة، وأحبهم آرتين وأحبوه، فكانوا يجلسون في سهرات جماعية، وفي كثير من الأحيان يشتركون في حديث واحد. كان يوجد في الخمارة ثلاثة رفوف ترتصف فوقها زجاجات الخمر بمهابة. وخلف ما يشبه الطاولة الرسمية، يوجد كرسي الخواجا آرتين. ومن ورائه يظهر براد مستطيل، قليل الارتفاع يحتوي على بعض المازاوات الخفيفة، وقوالب الثلج وزجاجات البيرة. لم تكن الخمارة تقدم الأطعمة، لكن الخواجا يكرم الزبائن الذين يحبهم، فيطلب لهم المشاوي من المطعم المجاور. كان يقوم بالخدمة بروح مرحة ووجه بشوش، وهو يدري أن مرابحه الأساسية تأتيه عن طريق بيع الخمور إلى خارج المحل، وليس عن طريق حفنة من الأصحاب يجلسون داخل الخمارة يتناقشون، ويتشاجرون، وفي نهاية الجلسة يقبّلون شوارب بعضهم ويرحلون.

ـ أتذكر في الصيف الماضي ماذا قال لي أحد السياح ؟

سأله الخواجا، ثم أضاف باسماً :

ـ قال لي حمار : حمار مثلما قالت لك المرأة !

هز عبدالله برأسه، لأن الحادثة جرت أمام عينيه.

فجأة توقف السائح بسيارته هنا على الباب، ودخلت زوبعة من الغبار.

ـ لحقت به إلى سيارته وأنا أصفعه. كنت أضربه وأنا أصرخ بأن كل بترول الدنيا لا يشتري بطحة من خمارتي، تمتم عبدالله كمن يخاطب نفسه:

ـ كان علي أن أصفع قائد السرية، وتلك المرأة صاحبة الكلب!!

تراجع الخواجا آرتين إلى مقعده وتناول سيجارة من وراء اذنه وأشعلها، ثم راح يراقب المارة من خلف واجهة الخمارة الزجاجية.

ـ آرتين ردّ على الإهانة أما أنا فقد بلعتها. ص (97 ـ 98 ـ 99 ـ 100).

ـ أهذه حياة يا خواجا آرتين ؟؟

ابتسم الخواجا دون أن يسمع شيئاً. كانت عينه قد وقعت في عين عبدالله، فأجابه بابتسامة مماثلة.

ـ ترى هل يفكر أو يحلم الخواجا ؟

تخيل عبدالله نفسه يحمل رأس الخواجا آرتين بدلاً من رأسه. وراح يفكر كيف ستكون أحلامه في تلك الحالة، أضحكته صورة حلم آرتين جاءته سريعاً، تراءت له الكرة الأرضية وقد أصبحت بكاملها خمارة، وهو يقدم المشروبات لجميع الشعوب ثم راح يتصور الأمم وهي في حالة سكر. مزامير آسيا، وطبول أفريقيا، وصخب أمريكا اللاتينية، ورقصات الفلامنكو وآخر صرعات الديسكو، خمارة تتسع لأبناء الأرض.

الكل يرقص ويغني. وقد تقع مشاجرة وأكثر بين الشعوب السكرى، لكنها لن تصل إلى حد أن تقصف بعضها بالقنابل الذرية وبالنابالم.

كان يثق بأن تلك المشاجرات ستنتهي بأن تقبل الشعوب المتخاصمة شوارب بعضها، وعند تسديد الفواتير ستدفع شعوب كثيرة الحساب عن شعوب أخرى. كم من العداوات ستموت، وكم من الأنخاب ستشرب؟؟ وكم من الدعوات ستوجه؟؟

ـ أية خمارة عجيبة تدور في رأسك يا خواجا آرتين ؟؟

تنهد عبدالله بحسرة، وهو يشتهي أن يسكر العالم ويرقص في خاتمة أيام الشغل بدلاً من ممارسة القتل والسرقة وحياكة الدسائس وصنع الحروب.

ـ كأس أحلامك يا خواجا .

للمرة الثانية ابتسم الخواجا دون أن يسمع شيئاً. ثم سحب كأسه من داخل درج الطاولة ومدَّ رأسه باتجاه عبد الله وقال:

ـ نخب صديقنا أمجد .

صعق عبد الله. إذن لم يكن الخواجا يحلم بتحويل الكرة الأرضية إلى خمارة، بل كان يحلم بأمجد، استرجع عبدالله رأسه من بين كتفي الخواجا وتمتم بخجل:

ـ كأس أمجد .

سأله الخواجا عما إذا كان أمجد خارج البلد أو لا. هز كتفيه بأنه لا يدري. كان أمجد من الزبائن الذين يحبهم خواجا آرتين.

ـ يبدو أنه لا يعلم ماذا حدث لأمجد .

مرت في خاطر عبدالله فكرة خبيثة، لعله يختبيء عنده؟ ألا يحتمل أن يكون الخواجا نفسه من رفاق أمجد؟؟ كل شيء ممكن في هذه الأيام. من كان يصدق أن صاحب عربة مثل أبي محمد يتعاطى المحظورات؟؟

صب عبدالله آخر كأس في البطحة... والتفت إلى الخواجا باسماً.

نهض الخواجا على دفعات. فتح بطحة جديدة وجاء بها من صحن من البزر والفستق وقال:

ـ أتريد أن أطلب لك شيئاً من المطعم ؟

ـ الدنيا آخر الشهر يا خواجا.

ضحك الخواجا بصفاء :

ـ على حسابك يا أستاذ. ما رأيك بالشرحات مع البطاطا؟؟

ـ كما تشاء .

هرول الخواجا نحو المطعم المجاور. وبعد لحظات عاد وعلى وجهه علامات الرضا.

ـكل شيء على التمام..]. ص (103 ـ 104 ـ 105).

★ آفو :

● (الياس فركوح)

هو الأرمني "أواديس"!

لغته، مع الأيام المكررة، تتعلمها... وعندما يتخلق التواصل معه، نفهمه، مع الزمن، ثم تفاجأ أنك بالكاد التقيته! حضوره متجدد، مباغت كصباح كل صباح.

من الثابت، ومن المتغيّر.. يا صاحبي ؟؟.

كالمدينة هو. يعبرها مسافرون، وقاطنون، وغبار، وطين وبرد.. وتبقى هي. تزيح ما علق على عينيها من قذى... وتعيش! متأبد في المكان، متواصل مع الوقت. لأنه هكذا، كأن جسده جلد متكيف وبروزات العظم تحته.

وما شكرَ !.

صعب أن تضع يدك في يد "أواديس"... وتنساها. قد لا تختلف عن سواها ولكنها، في العمق من الإحساس، تتسرب كالنمل في المجرى. ص (38 - 39).

لا، ليس من فرق بين الحرب والتشويه الأول. ولكن، أهي الحرب في الحكايا الطقوسية لبني قومه، يسمعها "آفو" ليتحصن ضد الظلم... وما عرفها؟ أم تلك التي نتشت رغيف الزعتر منه، وحولت قضم التفاحة إلى اشتهاء يشبع باليدين؟؟.

يا صاحبي... إن الحربين لون خاكي، وبين "آفو" و"أواديس" موت أخذ جده بالسيف، ونار خطفت الجلد فأحرقته، وجدار سرق النطق والتفاحة. ص (42).

★ المارشال :

● (وليد معماري)

.... كنت ما أزال صغيرة... ساقنا الجنود تحت تهديد البنادق والحراب إلى حفرة كبيرة خارج البلدة.

والحراب لم تكن للتهديد فقط، لقد استعملت وتلوثت بدم العجائز الذين لم يستطيعوا مواكبة الركب. كان جدي معنا، وحين وصلنا إلى الحفرة لم يكن بين الذين دحرجهم الجنود إلى الأسفل. أما الذين وصلوا فقد حوصروا من جميع الجهات.. أصبحت الحراب لا تطالهم، فقط الرصاص. والرصاص كان ينهمر كمطر تسوقه الريح... كنت أمسك بثوب أمي حين اخترقتها الرصاصة وسقطت...

لم تسقط مباشرة، التوت للخلف، وترنحت قليلاً وهي ترفع يدها بصعوبة نحو صدرها، ثم هوت إلى الأمام فوق جثة أخرى كانت تحت قدميها... ارتميت فوقها صارخة... صرخت وصرخت. لكن صراخي كان يضيع في خضم البكاء والعويل والأنين.

لم أعد أعي ما حولي، وبقيت ملتصقة بظهر أمي الدامي فترة طويلة. الليل بكامله، وربما ليال كثيرة، لأني استيقظت في بيت أعرابي. وعند الأعرابي عشت سنوات مطمئنة لا يخيفني شيء سوى ذكرى حفرة الموت.

حين سألوني عن اسمي قلت لهم ماريا. فأطلقوا عليّ اسم مريم... ذات يوم قال لي منقذي:

يا مريم صرت كبيرة والشباب يطلبون يدك مني فماذا تريدين؟.. قلت له أريد أن أبحث عن أهلي. قال أهلك ماتوا في الحفرة. قلت جدي مات في الطريق إليها، وأمي ماتت فيها، بقي أخي وأختي وكثيرون. قال كما تشائين. ص (51 - 52).

⋆ ملايين الخوري زينوب :

● (الدكتور عبد السلام العجيلي)

وصاحبي الخوري زينوب ليس شخصاً عادياً ولا شخصية مجهولة. فقامته الطويلة المستقيمة على تقدمه في السن، وبزته السوداء، وعصاه الغليظة العقداء، معالم معروفة لسكان دمشق اليوم ولسكان مدن أخرى غير دمشق قبل اليوم.

إلا أن قلة من الناس تعرف باسمه الذي سميته به. أما أنا فقد كنت أسمع بهذا الاسم في صباي من كان صاحبه، في ميعة شبابه رئيساً دينياً لطائفته في بلدتي الصغيرة والمنطقة المحيطة بها. وتتابعت الأيام فإذا بي التقي بالراهب القديم في مصائف لبنان ثم مقاهي دمشق وقد خلع ثوب الكهنوت بعد أزمة عاطفية مرّت به، وتخلى مع ذلك الثوب عن اسمه القديم، فأصبح يدعى، بعد الخوري زينوب، البارون، أو البروفسور، كريكور واهانيان.

قلت للخوري زينوب، الذي أصبح اسمه اليوم كريكور واهانيان، محاولاً أن أخرجه من سهوبه:

اسمع يا صديقي. لنترك الأبحاث العلمية والاختراعات جانباً في هذه الساعة. لقد مللت حديث العلم من طول ما عشت في جوه في عيادتي وبين كتبي في بلدتي. اقرأ لي بعض مقطوعات تعرفني أحبها من شعرك.

فأمحى الأسى عن وجه صاحبي حيث ذكرت إنتاجه الشعري الذي يعرف إعجابي به، وأخذ ينشدني من نظمه، بلغة عربية فصيحة، محطمة برطانته الأرمنية، ترجمة أشعار أثبتُ منها هنا المقطوعتين التاليتين:

يا حبيبي إني أتوسل إليك
لا تتمشّ في ضياء الشمس
أخاف على ظلك أن يقع على الأرض
فيتعفر بالتراب.

* * *

عندما دخلت بيت التنور يا حبيبي
وجدت فيه ألف رغيف طازج
لم ألقَ بينها واحداً أشقر مثل خدّك
ولا واحداً محروقاً مثل قلبي! ص (113 - 114).

الجدب والطوفان :

● (الدكتور عبد السلام العجيلي)

في الظهيرة المحرقة كان كرنيك همبر سوميان ومساعده مصلح العواد، تلفهما غبرة جرار الفوردسن الخانقة، متجهين بجرارهما نحو الطريق العام، الطريق المتجه إلى حلب، فصاح مصلح فجأة:

ـ انظر إليه يا معلم .. إنه يشير إلينا ويقاطعنا على الدرب. ص (21).

أوقف المعلم الجرار عن السير دون أن يطفىء المحرك، وقال بلكنته الأرمنية التي تغيب فيها مخارج بعض الحروف:

ـ اعطه القربة.. الله يعلم من أين أتى... ربما من الرصافة. ص (22).

فتقدم الرجل من موقف الجرار مستديراً حوله حتى بلغ مقعد السائق في المؤخرة، ووضع يده على ركبة المعلم كرنيك ثم انحنى عليها ليقبلها وهو يقول:

ـ دخيلك أنا... أقتلها. اعفسها. عجّل.

كان صوته كصوت الباكي، فأدار المعلم وجهه إلى مساعده وقال:

ـ هذا البدوي ذوبت الشمس نخاع رأسه!. ص (24).

فسأل البدوي :

ـ وإلى أين أنت ذاهب بهذه الغنمات الآن؟.

ـ لا إلى مكان. أريدك أن تعفسها بهذا التراكتور حتى تسوّي بها الأرض. ص (26).

قال لبدوي :

ـ لا أقدر.. لا أقدر.. تراكتورك حديد وخشب، وهذه النعجات أرواح تتطلع إلي بعيونها. وتظنها لا تفهم؟ هي تدري أن ما بيدي شيئاً ينفعها. ربيتها مثل أولادي وصرفت عليها كل ما عندي وغرقت في الدين وأنا أعلفها... في انتظار المطر. تدري؟ بنتي نشمية ماتت بالحصبة لأني لم آخذها إلى الحكيم الذي بالسخنة.. كنت أشتري للغنم كسبة من البلد، وكنت بين أن أشتري الكسبة وبين أن أطبب البنت.

ماتت البنت. وبعدها ماتت الغنم إلا هذه الست نعجات لا أقدر على أن

أتركها... لا أقدر. خلصني منها والله يخليك!. ص (27 - 28).

- إذن جمّع النعجات الواحدة بجانب الأخرى وابتعد... ابتعد كثيراً وأدر وجهك. أخاف أن يكسر قلبك رؤيتهن تحت دواليب التراكتور. فاستدار البدوي مسرعاً كأنه لم يصدق ما يسمعه، وأخذ يجر النعاج حتى خالف برؤوس بعضهن أعناق الأخرى. ص (28).

عندئذٍ قال المعلم كرنيك لمساعده:

- مصلح. عندك تنكة لا يزال نصفها مملوءاً ماء. انزل بها وضعها على الأرض ثم الحقني. أخاف على الرجل أن ينفجر من العطش ومن القهر. ففعل ذلك مصلح. وحين عاد فأخذ مكانه من جناح الجرار أعطى كرنيك همبرسوميان كل السرعة للمحرك، إلا أنه بدلاً من أن يسير بدواليب الكاوتشوك المخيفة، على الأجساد الضاوية لتلك النعجات، مر إلى جانبهن مسرعاً في اتجاهه إلى الطريق العام. ص (29).

* سال الدم :

● (الدكتور عبد السلام العجيلي)

... وكان (ستراك)، المعلم الأرمني الذي جاء به الحاج صالح من المدينة ليركّب آلته العجيبة، حائراً في السبب الذي يحول بينها وبين العمل المنتظم. ص (76).

- آلة هائلة يا شيخ علي. ستريح ثيران أبناء عمي من السقاية وتكفيها مؤونة جر الدلاء...

فقال الشيخ علي في رفق:

- قل إن شاء الله وأصلح نيتك يا حاج صالح. وإذا أردت أن ييسر الله لك أمرك ويضاعف رزقك فلا تبنِ لبنة قبل أن تذبح على نية الخير ذبيحة تطعم منها فقراء القرية.

فضحك الحاج صالح ضحكته الماكرة وقال:

- منذ كم ما ذقت لحم الذبائح يا سيدنا الشيخ؟.

- استغفر الله وأعوذ به. والذبيحة يا حاج صالح تدفع القضاء والبلاء عن مالك وعيالك وتستر بناتك وتقي ولدك الوحيد الشرور. ص (79 - 80).

- كيف دار المحرك يا شيخ علي ؟ هل سال الدم ؟

فمد الشيخ علي يديه فبدتا ملوثتين ببقع حمراء قانية وقال بصوت خفيض ونغم أجش: - نعم يا حاج صالح، فقد سال الدم... ص (83).

- تجبر الله يا حاج صالح بابنك حميد. علق ثوبه بدولاب، الآلة فقتلته... ص (84).

* ما قالته لوحة جمشيد :

● (عبد الرحمن سيدو)

أهل الجبل / قالوا :

- (جمشيد) ما هذه الدمعة...

(آكوب) الميكانيكي الأرمني قال:

- في (آرارات) لم أذق مثل هذه الخمرة... يا يسوع.. ص (222)

(أوسيب) يذهب إلى المدرسة، يجتهد، يتفوق، يغطي جدران البيت بأوراق يقولن عنها إنها ثناءات.. أنا لا أعرف ما هي هذه (الثناءات) ينبطح نهاراً كاملاً أمام كتاب، يلتهم حروفها، يتقلب، يمسح جبينه بيده ثم يزفر بنزق...

- أنا جائع

تصرخ أمه:

(ناقصنا آغوات في هذا البيت). ص (223)

(هذا ابني.. ابني (أوسيب).. ها هو يحمل شهادة كبيرة... الحكومة حتى تقول عنه إنه مؤهل وفهيم... أنا التي ربته... أنا أمه (كينيكي) هل تصدقون... قذاراته تحت أظافري...). ص (224)

⋆ قرب البحر :

● (حسن حميد)

كنا قرب البحر... نمشي متجاورين على الرمل، والشمس غاربة، ورذاذ البحر بنداوته الرهيفة يطفى حرور جسدينا. خطوتي توازي خطوته، وأصوات موجات البحر تلفنا في تخافت ورتابة ألوفين.

كنا نتبادل الحديث والصمت، والذكريات، كان يأخذني إلى ماضيه وآخذه إلى ماضيّ.. فلا نجد، وقد فرغنا من الحديث، إلا وقد تجمع أساي فوق اساه فتغتم الروح وتنغلق. ص (6).

ويسألني : "هل رأيت أنف رمانة يا بشتاوي"؟

فأجيبه بهزة موافقة من رأسي فيضيف:

هذه البنت أخذت قلبي، أمامها... أنسى نفسي وهي تحدثني، أطرب لرنة صوتها. وتعذبني، قلت لها صراحةً: يا بنت الناس، أنت غريبة، وأنا غريب. خذيني إليك أو تعالي إلي.. ونَفَس على نَفَس وندفأ معاً. ص (8).

⭑ ذلك الصديق :

● (دياب عيد)

للأرمني رائحة مميزة وأنتم أحرار في أن تصدقوا أو لا تصدقوا ذلك". ص(20).

انقضت عدة مشاوير قبل أن يفتح سركيس نفسه أمامي.. كان صديقي يحب.. ويكابد العشق.. يحب يريفان التي يسمعها ويقرأ عنها.. ص (23).

مرة واحدة كتب إلينا سركيس قال لنا جميعاً: "إن ظللت أتذكركم فلن أهنأ بالعيش هنا... اخرجوا جميعكم من دمي وجلدي ودعوني أعش حياتي هنا... أنا أحبكم وسوف أسمي أولادي وأحفادي باسمائكم إنما اخرجوا من رأسي... اتركوني كرمى المودة والصحبة".

تركناه.. قلنا سيأتي وقت ويكتب. ص (27).

ألم أقل لكم إنه ينبت أمامي مذكراً إياي بتلك الأيام.. بالشباب.. بالمعلمة الحسناء... بفرجيني الجزيرة.. يبدو أيها الصحب أنني لن أتخلص من سركيس... ص (28).

⭑ رسالة إلى " آزو " :

● (محسن يوسف)

أنا أحب "آزو" فقل لها أن تتزوجني. ص (32)

أنا موافقة، إذا كان... وأشارت إلي، وهي تمد يدها وتتحسس رأسي، وأناملها الدافئة تتخلل شعري:

- إنه هو ...

منذ ذلك اليوم، امتد بين منزلي على أطراف حي القلعة، وبين منزل (ليفون وآزو) في حي الأرمن، طريق لم أسلك سواه، على مدى سنين، ولم يكن الحب الذي يربطني بالشقيقين، ليشبه حباً آخر، عرفته من قبل أو من بعد، ولم تكن علاقتي بهما، لتوصف بالصداقة أو الأخوة أو علاقة فتى بأنثى يعشقها فتلهوا به أو يسعى إليها لينال وطراً يناله من أخرى. كنا أكثر من أصدقاء أو أشقاء أو عشاق وربما كل هذا معاً أو أكثر قليلاً. ص (33 - 34)

★ آرتين :

● (عبد الرحمن سيدو)

ولا نشعر بدموعك المنحدرة من ينابيع عينيك، لا نشعر إلا بعد أن ترفع يدك عن المقود، ترفع وتمسح وجهك المبلل بكمّك، ثم تسعل، تتمخط، وتدوس على داعسة البنزين، وإذ تعبّرنا القرى القريبة، تبدأ حكايتك الجميلة عن قرية في (آرارات) كان لكم فيها مدرسة، كان لكم فيها معلمة جميلة اسمها (مارال) طويلة سمراء البشرة لها عينان ذابحتان، وشفتان ثريتان، كانت تعلمكم بالأرمنية وتمرنكم على السلم الموسيقي، وحينها كان وجهك يتهلل ويشرق فتردد بصوتك الحاد.. دو.. ري.. مي..؟!. ص(42)

آرتين ...

لمن كنت تغني.. /لآرارات/ .. للمعلمة الجميلة... لهذه السهول التي آوتك بحب وود.. أم لنا نحن الأطفال.

ـ لا يمكن. إلا أن أكتب عنك فأنت ماثل في عيني وقلبي والمفارز العميقة من الروح. ص(46)

* صورة يبرم كورديان :

● (ميشل حبيب خياطه)

وحدي لم أكن أدرك سبب هذه الصورة.

سألت مدير التحرير فأشار إلى سيدة سمراء أنيقة كانت تجلس في إحدى زوايا المكتب وقال لي: هل عرفتها..؟

صرخت: إنها أم رافي. "ولم يدرك أحد سواي سر صراخي" أشرق وجه تلك السيدة بابتسامة تشع فرحاً وبهجة وسألتني بلهفة: كيف "حزرت"..؟

قلت: لأنني لا أنسى يبرم أبداً كان له الفضل الكبير على حياتي الصحفية وعلى جريدتنا. ولكن أين هو..؟ لماذا لم يأت معك...؟

- في كاليفورنيا.

- كاليفورنيا .. ؟

- هكذا أراد ابننا رافي، أن نمضي معه آخر أيامنا.

قلت لها: لقد اشتقت إليه كثيراً.

أجابتني: وهو أيضاً اشتاق إليكم أكثر. لم يستطع أن يأتي معي هذه المرة. جئت لوحدي وأقمت عند أهلي بحلب. وأصر يبرم أن أزوركم وأن أحصل لكم على صورة جماعية تضم كل أصدقائه ومعارفه في الجريدة. ص (80 - 81)

⭑ الحساب الصحيح.

● (خليل الجرادي)

... جلس أبو ساكو ذو السحنة الشبيهة بالأرض اليباس والثياب الرثة الواسعة، ويده ما فتئت تداعب قطع النقد المعدنية برقّة وحنان، يغمره شعور بالسعادة، حالماً بغرفة تتكدس فيها صناديق حديدية مليئة بالنقود، موصدة بأقفال لا يعلم ما فيها سواه.

ـ صباح الخير أستاذ !!

ـ أهلاً أبا ساكو !

ـ إنك جائع كما أظن، لذل جئت أذكرك بذلك!... فالبطن الخاوية لا تعمل جيداً والجوع كما تعلم يسبب مرض القرحة.

ـ شكراً على اهتمامك يا أبا ساكو، لقد أكلت في البيت طعاماً دسماً.

... تتحسس بأصابعك القطع النقدية.. تذهب إلى غرفتك الخاصة وبحرص وأناة تعدها خشية أن تفر من بين يديك... تمتع ناظرك بها. تقبلها كعاشق محروم. تتنصت إليها ثم تترنم بهسهستها وهي تتحدث فيما بينها وعن الأيدي التي أمسكت والجيوب التي احتضنتها وعن محبيها وأعدائها.. تمسح بيدك على بطونها معزياً لأنها لن ترى النور بعد، فجيوبك سجون محصنة، مسيجة بالحديد والنار..

⋆ أغنية إلى صاصون :

● (عامر الدبك)

دمي شجر
وأوراق الخريف
تصلّي
في دوار الماء
ناسكة
خلعت قميصي
على جسد المذابح
عارياً
كان المدى
قلت:
من أوحىَ لعينيك
بذاكرة السواد؟
وأوصى للمدن اليتيمة
بالحداد. ص (84)

* * *

"صاصون"
عارية
ومجزرة
تلهو فوق مجزرة.
ونيسان يمر

مربوطاً
بمنديلين
قدّيسة تلك الموانيء
"صاصون" . ص (86 - 87)

٭ زنبقة الإباء :

● (محمد وحيد علي)

شفقٌ
على كفين
من ذهب وماء
البحر يطلق مهرةً
ونبيذ موسيقا
ويصعدُ
في قناديل البهاء
والأرض ترفع رأسها
لتراكِ زاهيةً
على جنح الغمام
لا تصعدي
أو تهبطي
ظلي هناك
على مدى قلبٍ
وغبطة ياسمين
هل تستطيع فراشة الحب المولّهِ
أن تطير بعاشقين!!..

* * *

أفق تضاءل
خلف أروقة السراب

والأرض قبرة جريحة....
نزلت إلى كفيكِ
زنبقة السحاب
فتوضيء من دمعها
وأبكي على قمر الغياب
أفق أراه
ولا أراه
كأنما جسد يشف
أمام مرآةٍ ذبيحة. ص(92 ـ 93)

* خريفيات :

الدم
أنا،
وقاحة الجلنار،
أنا،
راودني النعمان عن بهجة الحناء، فلونت شقائقه،
أنا،
ثلج المسامير في جسد المسيح،
أنا،
غارت وقلدتني منحنياتٍ ومجداً؛ الجبال؛ آراراتُ؛
الأطلس، وقامات أحبابي،
أنا،
خطوي النار وقهقراي جمر،
أنا،
الأقمار في دورة الأنثى
أنا،
المدبوغ بلونٌ ليس لي، لا أنافس نهراً على مجراه ولا حليباً على نهدٍ،
أنا،
حين تكورت الأرض، نطعاً، لست فحيح النحاس يلم باقات من رؤوسٍ ويلج ولست الفاصل بين عجوز أرمني يتكىءُ على حفيدتيه،
وخاتم من تراب. ص (101 - 102).

* الرجل الذي حارب نفسه :

● (لؤي عيادة)

(الفصل الثاني ـ المشهد الأول)

دير الزور ـ منزل التاجر سليمان

"يدخل التاجر سليمان فيجد ابنته فاطمة تحمل طشتاً.."

سليمان : أين أمك يا بنت ؟

فاطمة : عند الأرمني يا أبي ..

سليمان : "متأففاً" عند الأرمني... عند الأرمني.

فاطمة : إنها تستخرج له الرصاصة الثانية..

سليمان : وأنت ماذا تفعلين ؟

فاطمة : أحمل الماء الساخن إليها...

سليمان : كي تساعديها باستخراج الرصاصة الثانية "باستهتار".

فاطمة : ولماذا تتكلم هكذا يا أبي ؟

سليمان : وكيف تريدين أن أتكلم ؟.

فاطمة : لم أنت بهذه القسوة يا أبي ؟

سليمان : لأن بيتي سيخرب من أجل أمك وأفعالها وشهامتها...

سليمان : اسمعي نعيقها...

فاطمة : أنت تكبر الأمور أكثر مما تستحق...

سليمان : وبيتك سيخرب أيضاً.

فاطمة : فليخرب...

سليمان : أيام ويرمي أحمد وجهك بالخاتم.. ولتعض أمك أصابعها ندامة فيما بعد.

فاطمة : فليرم... وماذا يهم.. "سليمان يقترب من ابنته ويصفعها".

فاطمة : أمي .

زهرة : "من الداخل" استعجلي يا فاطمة.

سليمان : "يهجم عليها ويمسكها تقريعاً من أذنها. أن أجبتي مرة أخرى (فسأكسر رأسك) "تطل زهرة من شق الباب فتجد زوجها على هذا الوضع من تقريع ابنته... تسرع وتخلصها من بين يديه"

زهرة : اترك البنت... اذهبي يا فاطمة بالماء الساخن إلى سيلفا..

(تذهب فاطمة) لماذا ضربتها؟.

سليمان : لأنها تستحق... اجلسي ولنتناقش بشكل هادىء..

زهرة : وماذا تريد من النقاش ؟

سليمان : يا زهرة كم سنة (صار لنا) معاً.

زهرة : كثير ... "بعنجهية".

سليمان : بهدوء ... بهدوء.

زهرة : ماذا تريد...؟ قل وخلصني.

سليمان : يجب أن نسلم الأرمني...

زهرة : نجوم الظهر أقرب إليك.

سليمان : يا مجنونة أنت تخربين بيتك بيدك.

زهرة : يا سليمان (يا عيوني) لا تجهد نفسك بهذا الكلام واذهب إلى عملك.

سليمان : ولكني وعدت أحمد بتسليمه...

زهرة : وما علاقتي أنا ؟...

سليمان : زهرة .. أنت امرأة تقية وحرة ويشهد بذلك جميع أبناء دير الزور.

زهرة : "بضجر" وما علاقة التقى بالمواضيع التي نتحادث بها. ص (63 - 64 - 65 - 66).

سليمان : ضعيه هنا واغلقي الباب.

سيلفا : أغلق الباب...؟!!!

سليمان : نعم فعندي رغبة في أن أحادثك.. على انفراد.

سيلفا : قل يا عمي دون إغلاق الباب "ينزعج ويذهب بنفسه لإغلاقه"

سليمان : اسمعي .. أنت صبية كبيرة وينبغي أن تفهميني...

سيلفا : بماذا أفهمك يا عمي ..؟.

سليمان : لا تقولي عمي.. اسمعي جيداً.. أنا بصراحة ومنذ أن رأيتك للوهلة الأولى أعجبت بك وبجمالك وأرغب في أن تكوني لي... "تحاول الهرب نحو الباب المغلق

فيستوقفها" لا تخافي لن أؤذيك... دعيني أكمل كلامي...

سيلفا : يا عمي أنت رجل كبير ومقدّر... أما أنا فطفلة ضائعة تهدها مصيبتها.

سليمان : مصيبتك آغوب... سيشفى..

سيلفا : لا... مصيبتي هي مصيبة أهلي وأسرتي وأقاربي... وكل من طرد من بلده. وآغوب منهم، مثلاً أنا فقدت أخي الصغير وأمي وابنة عمي في المغارة التي وضعوهم فيها وأشعلوا النار في بوابتها ومن ثم مات من ذكرت اختناقاً بداخلها...

سليمان : لا تثيري شفقتي أرجوك... إني أحادثك عن عقل... أنا أعرض عليك الزواج. فهل فهمت معنى ذلك؟ إنه شرف كبير بالنسبة لك...

سيلفا : طبعاً أنا أرفض ذلك... ولكني أستغرب هذا العرض لا لشيء، وإنما لأن من يتزوج امرأة مثل الخالة زهرة لا يصح له أن يطلب الزواج من أية امرأة أخرى..

سليمان : اسمعي.. أنا لا أتفاوض معك.. أنا آمرك ... ولذلك سأعطيك مهلة يومين فإن لم توافقي فسأسلم آغوب للأتراك.. هل فهمت. ص (94 - 95 - 96).

سليمان : ها هم الجنود الأتراك يقبعون خارج البيت ويطلبون رأس أخيك..

سيلفا : تهددنا ؟

سليمان : نعم.. فإما أن تكوني زوجة لي... أو أن أصير عشيقك أو أسلم آغوب للأتراك..

سيلفا : عشيقة لك ؟..

سليمان : نعم.. وأنا أعدك بأنه لن يدري أحد بذلك

"يحاول التقرب إليها فتتراجع"

سيلفا : ماذا تفعل ؟

سيلفا : أنا أرغبك يا سيلفا... أرغبك حلالاً أو حراماً..

سيلفا : ابتعد عني... (يحاول مسكها فتفلت منه ابتعد عني قلت لك... "سيلفا تصرخ"

سيلفا : يا خالة زهرة ... فاطمة ... "سليمان يضحك" ص (134).

★ "(سفر برلك) أيام الجوع"

● (ممدوح عدوان)

أيام الجوع

آرتين : أنا أرمني ، من تفليس هفانا العصمليّة وهججونا، ماوصل منا لبر الشام غير كل طويل عمر، خليها على الله، اللي مات بالطريق، واللي انقتل واللي طفش بالصحرا. (يظهر الراوي)

صطوف : (للراوي) شو ها لقصة ؟

الراوي :

الأرمن ترى أهل القلات   سبعين ألف خانة مثبتات

طردوهم إلى بر الفلات   يسوقونهم إلى نهر الفرات

يرمونهم به يا سامعينا

ماتوا كتير منهم بالطريق   ووصلت عندنا فرقة طليقي

إلى يم الجنوب بكل ضيق   تشوف إذا مشيت بكل طريقي

رمم ورجال ونساء ديننا

جاؤوا لحلب والشام جمعا   وارموا في قلوب الناس وجعا

وحافتنا ترى يا ناس صرعه   وفقراهم كثيرة ما بتوعى

يبيعوا لانساهم والبنينا

آرتين : (يقف محتجاً) لاء موبيع، نحن ما بعنا أولادنا ونسواننا، ما فيه بني آدم يبيع أولاده. ص(232).

صطوف : يعني يا اللي متلنا تعال عنا، لا منسحتي منك ولا بتستحي منا.

آرتين : (بحزن) معكم حق، سموها شو ما سميتوها، اللي الله كتب له عمر ووصل ع القامشلي أو الدير التقى شوية بدو لفّونا وطعمونا، فيه ناس منهم أخدوا الأولاد يربوهم واللي شاف بنت ع وجهها ضو تجوزها وستر عليها... أشرف من اللي عملوه فينا الدرك بالطريق... ونحن شردونا من جديد.

جفلة : يعني متل ما قلنا، الحال من بعضه. ص (233).

صطوف : هلق مانك مرتاح معنا هون ؟

آرتين : مرتاح ، مرتاح (دون حماس) بس لا تصدق حدا بيرتاح وهوّي مفارق، أنا مفارق أهلي وأولادي وبلادي. ص(264)

آرتين : يخرب بيت هالانجليز خلوا حدا ما وعدوه بدولة؟ هاي واعدين اليهود وواعدين العرب وكانوا واعدين الأرمن والأكراد والموارنة، كم دولة راح يعملوا بهالمنطقة؟.

عامر : خدها مني، ولا دولة، عم يضحكوا ع الكل (يخرج).

آرتين : يعني هالصملية اللي دبحوا كل هاالعالم لازم ندفّعهم التمن غالي، بس من غير ما تطلع الشغلة من حظ الانكليز والفرنساوي. ص(317 - 318).

* المذابح في أرمينيا:

● (فائز الغصين)

وقد رأيت كما رأى غيري، كثيراً من الأرمنيات والأرمن ضمن عجلات نقل السكة الحديد بين حلب وحماة مكدسين بعضهم فوق بعض بصورة تجلب الشفقة والرحمة.

فسرنا ماشيين على الأقدام من ذلك المحل إلى سروج، فنزلنا خاناً كان ملآناً من نساء الأرمن وأطفالها وقليل من الرجال المرضى، وكانت تلك النساء بحالة يرثى لها إذ أنهم جئن من أرضروم ماشيات على أقدامهن إلى سروج وقد وصلنا بعد مدة طويلة.

وقد قلن لي إنه كان يوجد بينهن من لم تكن تعتاد المشي ساعة على أقدامها إذ أنها نشأت بالدلال بين رجال تخديها ونساء تنادتها فأصبحن بين أيدي الأكراد الذين لا يفقهون حديثاً ولا يعيشون إلا في الجبال الشاهقة وبين الأحراش الكثيفة كالوحوش المفترسة بهتك أعراضهن فيمتن قسراً وقهراً. ص(16).

فمشيت قليلاً نحو منبع الماء وإذ بمنظر تقشعر منه الأبدان وترتعد من رؤيته الفرائص وتتألم منه النفوس وإذا بامرأة ملقاة على ظهرها بدون لباس وقميصها أحمر من الدم مطلق عليها أربع عيارات نارية أصبنها في صدرها وتحت ثديها.

ونظرت نحو رفاقي لأرى هل أحد منهم شعر بي أم لا، إذ رأيت طفلاً لا يتجاوز الثامنة من عمره مضروباً بفأس على أم رأسه وملقى على وجهه، فزدتُ بالنحيب ولكن رفاقي قطعوا بكائي فقد سمعت الضابط عارف أفندي ينادي الخوري اسحاق ويقول تعال إلى هنا بالعجل فعلمت أنه رأى شيئاً أدهشه فذهبت نحوه فماذا أرى أيها القراء، ثلاثة أطفال نائمين في الماء خوفاً على أرواحهم من الأكراد الذين سلبوهم ثيابهم بعد أن أذاقوهم من العذاب أنواعاً وأبواباً. ص(8)

أما في موش فقسم كبير من الأرمن أتلف بالمتابن والقسم العظيم أتلف رمياً بالرصاص وطعناً بالسكاكين. وكانت الحكومة تستأجر قصابين، تعطي لكل واحد منهم ليرة عثمانية يومياً.

وذهبت فوجدت اربعة من القصابين، بيد كل واحد منهم مدية طويلة وأفراد الدرك يفرقون

كل عشرة من الأرمن على حدة ويرسلون الواحد بعد الآخر لعند القصابين فيقول القصاب للأرمني: مد رقبتك، فيمدها فيذبحه ذبح الغنم. ص(35)

قال لي أحد الثقات من در الزور أن أحد مأموريها اشترى من الدرك ثلاث بنات كل واحدة بربع مجيدية. وحدثني آخر أنه اشترى شابة جميلة جداً بليرة واحدة. ص(12).

ثبت بالأعمال
(الروائية والقصصية والشعرية والمسرحية)

★ الرواية :

- مدارات الشرق - نبيل سليمان
1 - الأشرعة / ط أولى 1990 دار الحوار - سوريا
2 - بنات نعش / ط أولى 1990 دار الحوار - سوريا
3 - التيجان / ط أولى 1993 دار الحوار - سوريا
4 - الشقائق / ط أولى 1993 دار الحوار - سوريا
- الهدس - ابراهيم الخليل / ط أولى 1987 - دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت.
- مدن الملح (التيه) عبد الرحمن منيف / ط ثانية 1986 - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت.
- المستنقع - حنا مينة / ط ثالثة 1983 - دار الآداب - بيروت.
- المصابيح الزرق - حنا مينة / ط ثانية 1977 - دار الآداب - بيروت.
- النخلة والجيران - غائب طعمة فرمان / ط أولى 1988 - دار الفارابي - بيروت.
- بيت الخلد - وليد إخلاصي / ط أولى 1982 - اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- رياح الشمال - نهاد سيريس :
1 - (سوق الصغير) ط أولى 1989 دار الحوار - سوريا
2 - (1917) ط أولى 1993 مركز الإنماء الحضاري - سوريا.
- الجندب الحديدي - سليم بركات / ط أولى 1980 دار الطليعة - بيروت.
- موجز تاريخ الباشا الصغير - فيصل خرتش / ط أولى 1991 دار الريس - لندن.
- أوراق الليل والياسمين - فيصل خرتش / ط أولى 1994 - دار النافذة - أثينا.
- الضاحك الباكي (ثروت) - فكري أباظة / ط ثانية 1933 - دار الهلال - القاهرة.
- في سبيل الحرية - عبد الرحمن فهمي / ط أولى 1380 هـ - وزارة التربية والتعليم - الجمهورية العربية المتحدة.
- صخرة طانيوس - أمين المعلوف / ط أولى. 1994 / تعريب جورج أبي صالح - منشورات

ملف العالم العربي - بيروت لبنان.
- حدائق النور - أمين المعلوف / ط أولى. 1993/ ترجمة د. عفيف دمشقية - دار الفارابي - بيروت لبنان.
- الخميس الحزين - وديع اسمندر / ط أولى 1993 / دار الحصاد - سوريا.

★ القصة القصيرة :

- آفو - الياس فركوح - مجلة اللوتس العدد /68/ 1989 .

- ملايين الخوري زينوب - عبد السلام العجيلي - في كل واد عصا / ط أولى 1984 - دار الحوار - سوريا.

- سال الدم - عبد السلام العجيلي - ساعة الملازم - مجموعة قصصية / ط ثانية 1979 - دار الشروق - بيروت.

- الجذب والطوفان - عبد السلام العجيلي - حكاية مجانين - مجموعة قصصية / ط ثانية 1983 - دار الشروق - بيروت.

- رحيل اللقالق - أغنيات حب إلى آرارات - النصوص الفائزة بمسابقة نادي الشبيبة السوري / ط أولى 1993 - دار الحوار - سوريا.

1 - قرب البحر - حسن حميد.

2 - ذلك الصديق - ذياب عيد.

3 - رسالة إلى آزو - محسن يوسف .

4 - آرتين - عبد الرحمن سيدو.

5 - الصهريج - ابراهيم الخليل.

6 - صورة يرم كورديان - ميشيل حبيب خياطة.

7 - بائع التماثيل - فاتح المدرس .

8 - حرائق صغيرة - حسين ورور .

9 - العرس الأرمني - فواز مزيك .

- كوهار - أو الطريق إلى أورفة - ابراهيم الخليل (المختارات) من هذا الكتاب.

- مارشال - وليد معماي - مجموعة قصصية - اشتياق لأجل مدينة مسافرة - 1976 وزارة الثقافة دمشق.

ـ ما قالته لوحة جمشيد ـ عبد الرحمن سيدو ـ دراسات اشتراكية ـ عدد خاص بالقصة / 7/6 / 1989 ـ سوريا.

ـ الحساب الصحيح خليل الجرادي ـ الموقف الأدبي 1986 / العدد/ 177/.

★ الشعر :

★ المسرح :

الشعر :

- رحيل اللقالق - ط أولى 1993 - دار الحوار - سوريا.

1 - أغنية إلى صاصون - عامر الدبك.

2 - زنبقة الإباء - محمد وحيد علي.

3 - خريفيات - عبد السلام حلوم.

* المسرح :

- الرجل الذي حارب نفسه - لؤي عبادة / ط أولى 1983 - وزارة الثقافة - سوريا.

- (سفر برلك) - أيام الجوع - ممدوح عدوان - سلسلة مسرحيات - مجلة الحياة المسرحية رقم /5/ وزارة الثقافة - سوريا /1994/.

(النصوص التي يمكن الرجوع إليها)

- مقامات بديع الهمذاني - دار الآفاق ط أولى 1982 .

- سلسلة روايات تاريخ الإسلام - جرجي زيدان - المكتبة الأدبية - بيروت.

1 - شجرة الدر.

2 - عروس فرغانة .

3 - الانقلاب العثماني .

- قلعة الأبطال - عبد الحميد جودة السحار - الكتاب الذهبي - العدد /22/ 1954 .

★ المراجع :

- المذابح في أرمينيا - فائز الغصين - حلب 1991 .

- مجازر الأرمن وموقف الرأي العام العربي منها - د. نعيم اليافي / ط أولى 1992 - دار الحوار - سوريا.

- الأرمن عبر التاريخ - مروان مدور - دار نوبل - سوريا / ط ثانية.

- مجلة دراسات اشتراكية - العدد / 96 / 1989 والعدد / 1 / 1993 .

فهرس الموضوعات:



هذا الكتاب

..تأتي أهمية مثل هذا العمل، وما أشد الحاجة إلى مثله ليسدّ نقصاً في مكتبتنا العربية، لأنّ فيه استمراراً لجهود كل من قاموا مخلصين لإغناء مكتبتنا ليس العربية وإنما الإنسانية خاصة.

وقد تحوّل العالم اليوم إلى منزل صغير، فاسد الهواء، يزدحم بنزلائه الذين يحاولون الوقوف على رؤوس أصابعهم بحثاً عن نسمة من الهواء الصافي لكي يستمروا في الحياة.

تلك هي فضيلة جهد أسعد فخري.

لرسم تلك الصورة ... صورة الوجه الأرمني يهدهده أنين السرّو وهو يشهر أبره في وجه الريح...

وعتمة الليل الذاهل...

ابراهيم الخليل

نادي الشبيبة السورية ـ اللجنة الثقافية ـ حلب ـ ص.ب. 3699



دار الحوار للنشر والتوزيع

سورية ـ اللاذقية ـ ص.ب. 1018 ـ هاتف 422339 ـ 412935

